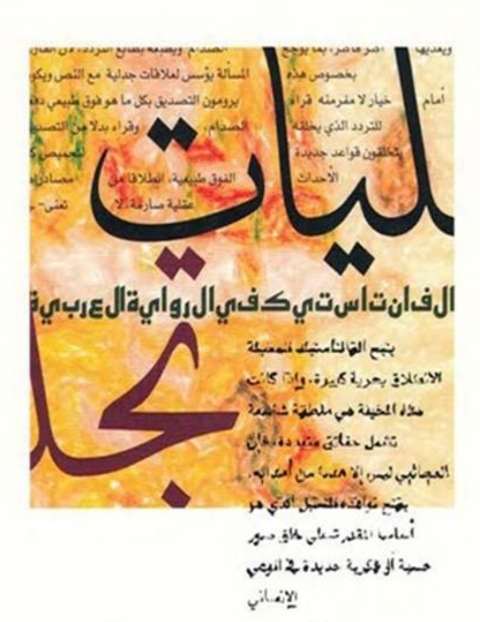






شعيب حليفي

شعرية الرواية الفانتاستيكية





شعرية الرواية الفانتاستيكية

شعرية الرواية الفانتاستيكية

شعيب حليفي







بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 978-9953-87-347-3



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل

هاتف: 76 .32 .72 .37 (212) - فاكس: 55 .00 .20 .37 (212)

البريد الإلكتروني: darelamane@menatra. ma

منشورات الاختلاف
Editions EIkhtilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/فاكس: 21676179 213+

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233-785108-785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

لتنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

المحتويـــات

مدخل عام

1 - متخيل الواقع:

تشغل الرواية العربية، اليوم في الراهن الثقافي والفكري، حيزا مهما تتقاطع فيه جملة قضايا محايثة، مازالت ترافق سيرورة تكون وتطور هذا الجنس الأدبي الإشكالي، والذي ما انفك يستولد الأسئلة انطلاقا من آليات التطور الداخلية والمتغيرات الرئيسية التي تطال المكونات والوظيفة، وتعطي المشروعية لخلق أشكال جديدة[1]، وبالتالي نظرة متعددة الأبعاد للكيان الواحد، وهي مراهنة تضطلع الرواية الحديثة بها، من خلال جنوحها إلى منطقة الحساسية، بعيدا عن كل مهادنة أو تسطيح. فمهمتها حسب ميلان كونديرا، تمزيق الستار الحاجب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة[2].

إن الرواية العربية، اليوم، تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة، بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو إيجابي، وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل. في هذا الحقل المخصب بالفقد وتناسل وجوه المسخ ترعرعت الرواية العربية، وهي أمام اختيارين اثنين:

أ. أن تكون حجابا يزيف العواطف والحقائق، الممكن والمحتمل من خلال تكريس الاختيارات السائدة بالجنوح إلى النفس الرومانسي الفج، والإغراق في الذاتية والبكائية التي سادت فترة طويلة منذ بداية القرن العشرين، واعتبار الرواية "رديفا للتسلية والمتعة، وتقليدا

لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم"(3).

ب. أو تكون مشهدا للتصادم والتجريب والحداثة عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش، وتشابك العنصر الدلالي – الإيديولوجي مع العناصر التشكيلية وتلاقحهما بالإخصاب، من ثم، "قدرة الرواية على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذي يؤلف بين العناصر المختلفة والخاصية الحوارية التي تجمع بين الأضداد"(4).

إن هذا النوع الثاني هو ما يمكن تسميته بالرواية العربية التجريبية، ذات الحساسية الجديدة، والأفق المشرع على أسئلة متقاطعة، تتقصد اكتشاف المحتمل والممكن وتشريح "الهوية المحتجبة" للواقع والكائن، من خلال رصد نبضه المختل والتقاط حبوطاته المتعددة الأشكال، والتعقيدات المتشابكة لنفسيات شوهها غمر التناقض والأزمات المتداخلة، أفضت إلى أزمة هوية للإنسان العربي الذي انكسرت أحلامه مع فجر استقلالات مشروطة، ثم ازداد الأمر التباسا خلال نكسة 1967 ونكسات أخرى عرفت تجليها مع دخول أمريكا وحلفائها عسكريا الى منطقة الخليج العربي والشرق الأوسط منذ تسعينيات القرن الماضي، حيث سقطت مرحلة لتولد أخرى من رماد الاختلالات، تغتسل بكل التبدلات حتى تعطى رؤية روائية تلامس القضايا الحقيقية المسكوت عنها، والباعثة على الإدهاش، رؤية كابوسية مطعمة بالسخرية والفانتاستيك في مجموع الوطن العربي والإسلامي، سواء في المغرب العربي المشدود إلى القارة الأفريقية المنفصمة عن أي

حداثة أو تحديث، أو الشرق الأوسط المشتعل بأطماع الأمبريالية والصهيونية.

الرواية العربية،في هذا الافق، هي شكل تعبيري يولد من داخل كل هذه الهزات، ينتسب ويتمرد، في آن عن البداية البكر، حتى يضمن مشروعيته الثقافية، والتي كانت مفقودة قسرا، فأصبحت الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على الارتفاع بالتعبير عن الكيانات - بظواهرها وبواطنها - إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز؛ لأن الرواية هي "لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، واجترار الخطابات الفاقدة للنبرة والنسغ"[(5)]، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال والتجدد، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، ببنية غير ثابتة، تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري، ومفتوحة على كافة الاحتمالات[(6)]، متقصدة جعل الرواية العربية شبكة لتصيد المتغيرات الطارئة والمتوارثة.

من ثم، اكتسبت الرواية العربية الحديثة، والتي ارتادت حقل التحولات، سمات الراهنية، مادام هذا الجنس التعبيري هو الشكل الأمثل لاستيعاب ما هو خارجي وما هو داخلي، مما أفرز أشكالا أدبية متعددة داخل الرواية.

ولعل ركام كل هذه العقود السابقة من كتابة الرواية، يفرز هذا الانطباع الأولي، ويلخصه في مجموعة من الأشكال المعمارية، إن على مستوى تناول الموضوع أو بنائه ولغته. وهذا لم يكن مفصولا عن تحولات الرواية العالمية، والثورة التي طالت العلوم الإنسانية وغيرها، فقد أصبح الروائي يستمد رؤاه من الكتابات الجديدة التي اخترقت بعض المناطق المجهولة، أولاها كتابات فرويد ولاكان ويونغ

وعدد من المشتغلين في حقول علم النفس والتحليل النفسي والتطور المتصل بالاكتشافات المتعلقة باللاوعي، وكل ما ينتج عنه من هذيان وهلوسات وخصائص الجنون والعقد النفسية، اذ هناك جدلية مستمرة بين العقلي واللاعقلي، تمثل الجسر المستمر للأدب[7]، فيعطيه طابعا أدبيا محضا، ذلك أن الكتابة عموما - وكما لخصت جماعة "تيل كيل" وظيفتها - ليست مرادفة للحقيقة أو رمزا لها[8]، بل إن للمخيلة دورا آخر في ابتداع عالمها، الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي، فتمت العودة إلى الأعمال الأدبية للعديد من الروائيين بقصد تمحيص إنتاجاتهم المرتبطة بالعلم والجنون والهذيان، لاعتبار أن عالم الخلق والإبداع هو جمع للحلم والصحو من أجل تعايشهما عن طريق الفانتاستيك[9]، شأن أعمال عديدية ومتنوعة، وهو ما يدعو النقد العربي الحديث إلى العودة المسلحة بهذه الكشوفات إلى أعمال المتصوفة العرب، بالبحث في الكرامات والعديد من الأعمال النثرية المتضمنة "للهذيان الذهاني" الذي يولد الاختلال والحلم والاستيهام والكوابيس"[10]، وأيضا الوقوف عند الأعمال الروائية الحديثة بالبحث في استخدامات الصورة انطلاقا من الأسطورة والحلم وتعقيدات الشعور والغرابة.

ولعل اهتمام جمال الدين بن الشيخ بالمتخيل ومصادره في الثقافة والفكر العربيين، هو اهتمام يجد مسوغاته في ضرورة تأسيس نقد عربي دائم، وليس بعرضي، يؤكد أن التخييل هو نوع من المعراج، وتشخيص لشيء غير مرئى، فلا يمكن لأي عصر أن يعيش دون متخيل، حيث إن المؤلفات القديمة تحتوي على "تشخيص ينضج بالصور والأخيلة، ويعتمد على المحكى وعلى الأوصاف الدقيقة والمشاهد الاشتمالية التي تجمع بين الأرض والسماء والحيوانات"[11].

وقد قادت كل هذه التحولات الأدب إلى تحرير نفسه من القيود الكلاسيكية للالتحام بالمتخيل الذي أعاد الاعتبار إلى الذاكرة واللاوعي، فلم يكن أمام الرواية العربية سوى تغيير قواعد إحالتها ومرجعيتها إلى الواقع، وأيضا فهمها للنسيج النفسي للفرد، في الراهن بكل تشابكاته، فالرواية – بتعبير زيما – تمثل أوضاعا اجتماعية تؤسس وصفا للحياة النفسية للكائن، ليس فقط بتمثيل الوسط الاجتماعي، ولكن بتحليلات سوسيولوجية لهذه الأوساط[12]. كما أفادت الرواية العربية من ترجمات وقراءات لتنظيرات جيمس فريزر في تاريخ الأديان وتطوير الأساطير والعقائد البدائية، وغيرها في مجالات اجتماعية وأخلاقية، وفي البيولوجيا والنسبية وعلوم اللغة، وكذلك من الأساليب النثرية القديمة. كل هذه المجالات جعلت من الرواية حقلا أدبيا يتقاطع مع العديد من هذه المجالات، فتدخل – كما يحدد باختيين ذلك – في حوار نسبي مع نصوص سابقة ستصبح هي قانون الجنس[13]، الأمر الذي أعطى للرواية حرية تجعلها فنا غير خالص أبدا[14]، تبلور في أعمال عدد من الروائيين العرب الذين أنجزوا نصوصا سردية تحمل جينات محكى يختلف عن الخطاب الروائي الاجتراري، ويبنى استراتيجيته على ثوابت ومتغيرات، كل هذا أفضى إلى تنوع جدلي للأسئلة النقدية في صياغة جديدة لا نهائية قابلة للتجدد في كل حين، كما وضع المنطلقات النقدية في مأزق ودعاها إلى مراجعة الخطاب الروائي، مراجعة تكون الرواية خلالها هي المنطلق.

لقد باتت الرواية الحديثة أفقا حقيقيا لذوبان مجموعة من التطلعات والاستيهامات، من خوف وقلق، وتصادم بين الوعي واللاوعي، بين المحتمل واللامحتمل، والإفرازات المتعددة والمتباينة، لأن الرواية هي مؤلف للتخييل[15] وموقف فكري وثقافي فني واجتماعي، إنها خلاصة

مواقـــف تتـــشرب أصوات عصرها، كما ترسم نبضه غير المسموع، "تـــسعى في إصـــرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد وســـلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه"[16]، وهو ما يجعلنا نرصد أربع بـــنى أساســـية اهتمت بها الرواية العربية، وهي تنظر إلى الواقع مرتادة دهاليـــزه المعقدة، وإلى الإنسان مكسرة الحواجز الوهمية حتى تخترق لا شعوره، فتسائل أحلامه وكوابيسه:

- تجسير الفجوة، في الخطاب الروائي،بين ما هو عاطفي واجتماعي، أي بمعالجـــة قاسية ومتفردة للأحلام الناعمة للفرد، داخل شروط اجتماعـــية تحكـــم العلاقـــات العامة والخاصة، وقد عمدت هذه الخاصـــية إلى تكـــسير النفس الرومانسي، والذي كان سائدا في البواكير الأولى للرواية العربية إلى حدود 1967، من خلال التجسير وتعـــرية المـــستتر في تقاطعات العاطفي بالاجتماعي لتبدأ مراحل أخـــرى عامـــرة بالهزائم المشتعلة في هجوم أمريكا وحلفائها على الجغـــرافيات التاريخية بخيراتها، وإعادة رسم خرائط وصور مشوهة للعرب والمسلمين.
- الاهـــتمام بالـــشعور الباطني - اللاوعي في الإنسان - باستبطان أحلامـــه بالتأمل ورسم التعقيدات النفسية، وما تولده من كوابيس وعقـــد وهلوســـات، وغيرها من الأعراض الملتصقة بالكائن، عن طـــريق مخـــيلة طافحـــة بالصور، والتي ليست سوى فضاء ينفتح باستمرار[17].
- العمـــل على تطويع مكونات الخطاب الروائي، من أدوات سردية متـــنوعة وأوصـــاف تبـــئيرية تتقصد الهامشي المخبوء واستنطاق المـــسكوت عنه في فضاءات موبوءة تتفاعل وسط زمان يعتبر هو الحامل لسيرورة المرارة عند الكائن العربـــي، مثلما كان، الاهتمام

باللغة وتطويعها كي تنبض بالشيء الذي تحكى عنه في إطار علاقة الكلمـــات بالجملـــة، بالسياق، وبالبنية البلاغية، مع بروز أدوات أسلوبية متجددة أضفت على النسيج الروائي جمالية متقدمة.

- التـــشكيل ومعماريـــة الرواية في استثمار وتشغيل أشكال تعبيرية كالفانتاســتيك لتفسير تجربة الكائن، وتكسير الرتابة التي هيمنت علـــى ذائقـــة القارئ طويلا بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتهما إلى ذرات مرتبكة. فتصبح بذلك الرواية "مرآة صـــوفية للمعـــرفة والإضاءة والتفكيك والمتعة من خلال إمكاناتها التخييلـــية واللغوية وقدرتها على الانفتاح على سجلات وعلامات وحقول من أجل تشكيل الرومانيسك من الذات والمجتمع والتاريخ عـــبر توظـــيف بنـــيات وأساليب ولغات من خطابات وأشكال أخرى"[18]

2 – سؤال الفانتاستيك:

إن سؤال الفانتاستيك، باعتباره رهانا تشكيليا لخطاب مغاير، والـــذي هو موضوع هذا المؤلف، ليس بالسؤال الطيع الراكن إلى همـــود إجابات بسيطة، ولكنه سؤال عصى، فهو الشكل الجوهري الـــذي يلجـــأ إلـــيه التعجيب[19]، كما يمثل مكتوبا يقدم شخوصا وظواهـــر فـــوق طبيعة[20] يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي، بطـــريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هـــذا التـــردد العنـــصر الأساسي للفانتاستيك، من خلال بحثه عن مفاجـــآت لعالمنا العادي والمألوف[21]. متخذا لذلك تقنيات سردية أشـــد تماسكا وانسجاما للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة.

وقــد كــان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية - تحديدا في إنجلترا، فرنسا وألمانيا - ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر بملازمة النمو الاقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عــن أشــكال مغايــرة تكون امتدادا وانقطاعا، في آن، عن الحكاية السحرية، الخارقة، في ظل تحولات تبتدئ من الثورة الكوبرنيكية مرورا بعصر الأنوار، ثم الصدمات المتتالية التي رسمت علاماتها بقوة، (نوديي، موبسان: كتبا حكاياتهما الفانتاستيكية وهما مرعوبان من أحداث الثورة الفرنسية).

أمــا ظهور الرواية الفانتاستيكية العربية، فإن الأمر يصعب تأطيره مــا لم نحــتط بالخلفيات المتعددة التي كانت وراء تشكيل هذا المحكى، فليس بالضرورة أن تجيء ظروفه مشابهة لظروف ولادته في الغرب.

من هذا المنطلق، فإن الفانتاستيك في الرواية العربية يطرح إشكالا شائكا لا يناقش إلا في إطار المتخيل العربــي، والذي يمكن القول بأنه خطاب بوليفوني[22]، يجعل التصادي واضحا بين الواقعي والمتخيل.

هــل يمكن الحديث عن جينات - غير مكتملة - للفانتاستيك في الأدب العربــــي القــديم قبل الحديث عنه في الرواية الحديثة؟ سؤال يــبحث عــن شــكل الامتداد بين النصوص العربية، مع تجاوز حاجز الأجناس والإدراك العميق بأن الرواية هي محصلة طويلة الأمد لتجارب كابوســية يختصرها الكاتب في سياق سريع، يعجز النقد أمامها ما لم يتوخى الدقة والوعي بتلك الجينات والخصائص وتبدلاتها.

وفي هــذا الــسياق، يمكن النظر إلى بذور العجائبــي في الإرث الأدبــــي مــن خــلال الأجناس الموجودة آنذاك، داخل إطار النثر العربــي القديم، أسئلة نفرشها في هذا المهاد، تأتى محايثة للحديث عن الأشكال السردية للفانتاستيك.

هـــل كانت هذه الأشكال، التي حفل بها النثر العربـــي القديم في تعددها وزخمها التعجيبـــي، ردة فعل ضد العقلانية؟ هل يمكن الحديث عن عقلانية ما عندنا؟

إن الأمر ليس بالسهولة، كما يمكن لأي باحث أن يعتقد، وذلك أن الـــتحولات التي عرفها المجتمع الإسلامي إبان ظهور الإسلام كانت زعـــزعة للإبـــستيمي العربـــي دون أن تستطيع تقويض أهداب غيبية وخـــرافية ظلـــت عالقة في ذهن هذا الكائن، ثم غذتها الصراعات في الحقـــب الموالـــية التي لعب فيها ما هو سياسي واقتصادي - اجتماعي الدور الأول، وجاء ما هو ثقافي ليزكي ما سبق.

إن حـــياة هـــذا الكـــائن كانت في واقعيتها شكلا من أشكال التعجـــيب بمصارعة الحياة وسط مفارقات لا يسيجها منطق غير منطق العجائب والغرائب.

لهذا، فإن الأشكال والأساليب النثرية القديمة للعجائب هي إفراز لعوامل متعددة، منها ما هو واقعي بتناقضاته العنيفة، وصراعات داخلية تلـــتهب باستمرار. أما العامل الآخر فهو محاولة المشتغلين في النثر شد انتـــباه المتلقي إلى ما يكتبون من خلال سرد تلك العجائب (قد يكون الكاتـــب نفسه مقتنعا بها، في حالات كثيرة كالمؤرخين والإخباريين) ذلك أن النثر عرف تهميشا طويلا الأمد على حساب الشعر.

أ. **القـــصص الشعبية والسير**: ومنها ألف ليلة وليلة، والتي تضمنت بنية تعجيبـــية مـــن خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، وشخوص يطالهم الامتساخ والتحول. إن ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي Transgression du réel - حسب تعبير أوستورفسكي Ostorwski - [23] - لعـــالم يختـــلط فـــيه الجـــن بالإنس والخارق بالمألوف، الشيء الذي يولد حيرة وترددا في نفسية المتلقي[24].

ب. **الخطابات الرمزية**: وهي رمزية - تجاوزا - لأن شخوصها اختيروا من الحيوانات، ونموذجها (كليلة ودمنة) التي حاولت تصوير فضاء حيواني عجائبي لا يختلف كثيرا عن عجائبية بعض الأعمال الفانتاستيكية في أوربا القرن التاسع عشر.

ومنها أيضا ما يعتمد على الحلم والتخيل، مثل (رسالة الغفران)، والذي شغل دورا كبيرا في إخصاب المخيلة العربية، وإعطاء العمل الإبداعي بعدا موحيا وفريدا.

ج. **كتب التاريخ**: وخصوصا تلك التي كانت قبل ابن خلدون، بمعنى الأخبار العربية والحكايات التاريخية التي جاء أغلبها من نسج وتلفيق مخيلة المؤرخ أو الذاكرة الشعبية بالتواتر، كم هو الشأن عند المسعودي والطبري والغرناطي... حكايات مختلفة تشدها المبالغة والتعجيب.

وأيضا كتب الرحلات التي تؤرخ، بشكل أساسي، للطرائف والغرائب فتعمد إلى سرد استيهامات لعوالم وشخوص عجائبية جديرة بالتحليل، إلى جوار التفاصيل الحياتية.

د. **مؤلفات الصوفية**: ولعله الجانب الثرى في الأدب العربي، من حيث تضمنه العديد من الخوارق، والتي يتم إدراجها ضمن كرامات أولئك الشخوص مقابل معجزات الأنبياء، مثلما نجد ابن عربي في فتوحاته المكية وهو يصف عوالم عليا غريبة، زارها، ولقاءات عجائبية أخرى مثل شطحات المتصوفة عموما، الذين ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان، وبقوة نفسانية يمكن القول بأنها كانت تتماس رغم خصوصتها - من بعيد أو قريب - مع ما كان يسلكه البوذيون، وجماعات هندية أخرى.

وهو أيضا ما ساد في بعض الكتب السحرية، خلال القرون الوسطى، وكتب الفقهاء في أحاديثهم عن عالم الدنيا وعالم الآخرة.

هذا فضلا عن وجود شذرات متفرقة في كتب متنوعة في التراث العربـــي، تتـــضمن أنـــوية للعجائبـــي مازالت في حاجة إلى بحوث متـــضافرة لاستجلاء كل هذه البنى، وتصنيفها في الفانتاستيكي أو في المجالات القريبة منه.

3 - تجليات:

إن الأعمـــال العربية القديمة.. ستجد لها، في الراهن، دون شك، صـــدى في مخـــيلة الروائي العربـــي بأشكال متغايرة ومتفاوتة ضمن الإنجـــازات العامـــة.فالروائي العربـــي يؤمن بالذاكرة ومعطياتها وهي تتلاقى مع الوعي، فهناك اختزانات قديمة في أعماق الأديب أو الكاتب، عـــندما تـــصعد من اللاوعي يمكن أن تتجلى في شكل رؤيوي جميل وعـــذب، لكنها غير خارجة كليا عن سيطرة الوعي (...) إن الإنسان عـــبارة عن خزان لعوالم كثيرة متناقضة ومتداخلة تخرج كعمل أدبـــي تحت ضوء الوعي وببهاء واضح"[25].

وقـــد صارت الأحلام والكوابيس التي كانت تسيطر قديما على ذاكرة المبدع العربـــي، اليوم أكثر قتامة وتجذرا، فلم يكن هناك بد من التعـــبير عنها كحقيقة إلا بتقاطعها مع ما هو خارج الحس، حيث عالم الحلم والتخيل واللاوعي والحدس والهذيان المنظم.. وهي عوالم تتداخل وتنتسج ضمن العمل الفني للتعبير عن الحس الكابوسي المهيمن، بالإفادة من طرائق سردية تترك القارئ حائرا بين الواقع والوهم.

إن الـــرواية الفانتاستيكية العربية قد حققت فرادتها وخصوصيتها داخـــل حقـــل الرواية العربية من جهة، وسط النصوص الفانتاستيكية العالمية من جهة أخرى، وذلك راجع لكون الروائي العربـــي استطاع أن يستثمر الذاتي والموضوعي، العمودي والأفقي في تلاقحهما، وتطعيم

هـــذه الـــرؤية بعناصـــر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية متنوعة، "وبـــذلك نلاحـــظ المـــزاوجة بين الفانتاستيك والأسطورة والمحكيات المـــوروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية، وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخـــل الرواية، واستيحاء النسبية للورانس دارين، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر"(26) المتماسك والمنسجم في أفق إنجاز مفارقات ومشاهد قائمة لواقعية سحرية، وحساسية تستند على الإدهاش والحيرة.

كمـــا كانت تجليات الفانتاستيكي في الرواية العربية، داخل رحم الأسطورى الفولكلورى، والمحكيات الشعبية الشفوية، وما هو سحرى مقتـــرن بالذاكرة - في إطار كلية المتخيل - ومقترن بنحل ومعتقدات شرقية ومحلية، بالإضافة إلى دور المخيلة داخل محيط اجتماعي وسياسي، وابتداعها صورا ساخرة، وممتسخة تفضح وتدين الفضاء العام، وتسطر القـــدرة على شحذ الوجدان، وتجاوز المألوف. ذلك أن الرواية تطمح لأن تكـــون أكثـــر من مرآة تنعكس على صفحاتها الصقيلة أو المعتمة، تـــبديات الواقع المختلفة، فتهتك حجب الزمني والآني والمألوف المباشر لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنساني(27)، عن طريق تلاقح المستويات المشبعة بالدلالة.

والـــرواية الفانتاســـتيكية - في هـــذا المـــستوى - هي مغامرة بالـــضرورة، ورهـــان يعكف على سبر أغوار النفس وتحليل أحلامها واســـتيهاماتها وتخاييلها الشفافة والمعقدة معا، لأن سرد الغرابة - كما يقـــول كرزنسكي - ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التناقض والـــشعور بالغـــريب غـــير القابـــل للقبض(28) وهو ما يصطلح عليه تودوروف بالحيرة والدهشة، أو ما نسميه بـــ "سردية التعجيب".

احالات:

(1) Pierre Zima: Manuel sociocritique, France, ed, Picard 1985 P 93.

(2) الستار: الرواية يوتوبيا عالم لا يعرف النسيان. من تقديم محمد برادة (تقديم وترجمة) مجلة فصول. القاهرة. عدد 67 صيف خريف 2005. ص 26.

(3) محمـــد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) الرباط، عدد 1 سنة 1990. ص 36.

(4) جابر عصفور في افتتاحية مجلة (فصول). القاهرة. العدد الخاص عن زمن الرواية، ج 1. شتاء 1993. ص 5.

(5) محمـــد برادة: الرواية العربية، استشراف لآفاق التطور المستقبلي (الفصل الـــسابع من مؤلف جماعي): الأدب العربـــي: تعبييره عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية، مجلة مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، طبعة 1، مارس 1987.

(6) هـــذه الفكرة، نجدها بتعابير مختلفة عند كل من كوزينوف ص 279، مارت روبير ص 15، برادة في استشراف لافاق: ص 197، 198، وأسئلة الرواية ص 33، كما نجدها عند كرزنسكي، باختين، زيما، برابها كارا.

(7) Cahier de l'imaginaire: l'imaginaire dans les sciences et les Arts (Nouvelle serie).

(8) Philippe sollers: théorie d'ensemble, tel que, France. ed Seuil 1968.

(9) Salomon Resnik: la mise en scène du rêve, France. Payot 1984, P 34.

(10) Henri Benac, Guide des idées Littéraires. France, ed Hachette, 1988, P 202.

(11) جمـــال الـــدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيل، حوار أجراه معه محمد برادة في مجلة الكرمل: نيقوسيا عدد 27 سنة 1988 ص 75.

(12) Pierre Zima: Manuel sociocritique, France, ed, Picard 1985, P 84.

(13) Martine Debaisieux: l'histoire comique, genre travesti. in poétique, France, N° 78, 1988, P 170.

(14) Positions et oppositions: sur le roman Contemporain. Actes et colloques, N° 8 ed Klincksieck 1971, P 125.

(15) Marthe Robert: Roman des origines et origines du roman, France, ed tel, Gallimard, 1976 P 23.

(16) جابـــر عـــصفور: في افتتاحية مجلة (فصول) عدد خاص عن خصوصية الرواية العربية ج 1. شتاء 1997 – ص 6.

(17) Charles Grivel (textes réunis par): Ecriture de la religion, écriture du roman, France, ed centre cultuel de Croningne.P.U de lille 1979 P 96.

(18) شعيب حليفي: المتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات (دراسة). مجلة فصول – القاهرة. عدد 66 ربيع 2005 ص 232.

(19) Pierre Castex: Anthologie du Conte Fantastique Français, France, ed, Jose Corti 1987, P 6.

(20) Encyclopédie universalis: P 923.

(21) Henri Benac. Op. Cit P 189.

(22) Cahier de l'imaginaire: Op.Cit P 51.

(23) .Ostorwski, The fantastic and the realistic. 1968, in Henr Benac

(24) وهو ما نجد له صدى في العديد من الأعمال العربية، والغربية ذات النفس الفانتاستيكي. على سبيل المثال: Potocki: Manuscrit trouvé a Saragosse: France, ed jose corti 1988. Jean كتـــبت ما بين 1797/1814 من طرف كونت بولوني، بحاثة ورحالة كبير في عصر الأنوار هو جان بوتوكي.

(25) مجلة المسيرة: عدد 15 – مارس 1981، حوار مع حيدر حيدر، ص 87.

(26) محمـــد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل، مجلة آفاق، دار المعارف، الرباط. عدد 1. سنة 1989، ص 36.

(27) صـــبري حافظ: الخطاب الروائي والتعامل مع المحرمات السياسية. مجلة الناقد، لندن، عدد 8 سنة 1989، ص 52.

(28) Wladimir Krysinski: Carrefour de signes, essai sur le roman Moderne. Lahaye, editeur Mouton 1981 - P 260.

الفصل الأول:

التصور النظري لشعرية الفانتاستيك

1 – التحديد المنهجي للفا نتاستيك

1 – 1. نص يحرر المعاني:

يـــشكل الانفتاح على تحديد الفانتاستيك مغامرة للتموضع داخل الإشـــكالية، وتوجـــيه أســـئلة عدة من زوايا متباينة لكشف اشتغالها الداخلـــي، ومن تم عملها الخارجي، الشيء الذي يفضي إلى تتبع نموها عـــبر مكوناها، إذ من شأن هذا التحديد أن يسمح بتأسيس مقتربات أولية تمهد لمباشرة الرواية، واستكناه إسهاماها في هذا المجال.

وإذا كـــان الفانتاستيك يتغذى من شرايين ثقافية متنوعة، فإنها – في آن – متباينة ومتجانسة تصب في أجناس تندرج برمتها في قطب ما هـــو أدبـــي وفني، وبشكل عام ثقافي، الأمر الذي مكنه بامتياز، من اكتـــساب أهمـــية مضاعفة، وبعد دلالي على مستوى التنظير واهتمام العديد من النقاد برصده عنصرا وتقنية وطريقة للتعبير عن غرابة مقلقة، وهـــو لـــيس حكرا على الرواية ولكنه ينتعش داخل حقول أدبية وفنية عـــدة، يـــستثمره الروائي باعتباره جزءا من التشكيل، وعنصرا يتطور ليـــصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين، استنادا على المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل والواقع، فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضى بها نحو أبعـــاد تضفي عليها طابعا متميزا، يجعلها في عري قابلة لرؤية تناقضاها بشكل شفاف.

ويكتسب الفانتاستيك أهميته أيضا، من خلال تواصله العميق مع القـــضايا والأســـئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان، وامتحانه على جسر

المفارقـــة والتردد: أسئلة تضع المصائر موضع شك، وتخرق هذا الشك بأحـــداث فـــوق طبيعية تدخل في تقاطع، معها، حلول هي في حقيقة الأمر "فكاهات سوداء"، أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما.

الفانتاســـتيك في هـــذا الاتجاه "يستدعي للحقيقة بكارة المخيلة والاعـــتقاد، الـــذي يفتقده الأدب"[1]، بشفافيتها المنفتحة على أرباض الـــتعدد الاســـتيهامي والذي يبيح إمكانية التلاقح والتعالق الواقعي – الحقيقـــي، والحلمي الخياليين، وكأن الفانتاستيك بهذا المعنى الأولي، هو تعبير عن انهيار لا مرئي – من تعود – يترك بصماته السوداء في المخيلة الحساسة. فتغتسل الكلمات – بتعبير أوكتافيوباث – في الانهيار حتى لا يـــتوقف الـــزمن. إنها الرغبة في مساءلة المعنى الذي لا يمكن التعبير عنه مباشرة.

بهـــذا يكون الفانتاستيك نصا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لـــوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله، قصد تحريره من سكونيته، وليس لـــتقديم أجـــوبة جاهزة، لأن الفانتاستيك سؤال يتعين، بدءا، امتحانه لتلمس تجلياته، وتجليات كل ما يساهم في رفده أيضا.

إن تحديـــد المفهـــوم يطـــرح إشكالا نظريا، فإذا كانت الرواية، كـــشكل عـــام، يحتوي الفانتاستيك وغيره من الأشكال الأدبية، فإن تعريف الرواية الفانتاستيكية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يختلف، بـــشكل مغاير، عن تعريفها في العقدين الأخيرين[2]، وهي في كل هذا تختلف عن المحكى الفانتاستيكي العربـــي، إن على مستوى المواضيع أو المعالجة، دون إغفال أن هناك ثوابت مشتركة، وقواسم تعمم على كل مكتوب فانتاستيكي، والذي سنرصده من خلال تحديد المفهوم لمجاوزة التداخلات الدقيقة والملتبسة، والتي تسبب في بعض الأحيان، خلطا قد يلازم الكتاب كله، وأيضا تمحيص العلاقات المتشابكة تشابكا لا يكاد

معه القارئ أن يستل فروقا شفافة من نسيج جهاز مفاهيمي متقارب، يـــتماس فيه الفانتاستيك بأسلاك تضيئه وتشحنه، كما تدفع به نحو أفق يشكل رؤاه المخصبة تجاه العالم والإنسان، من زاوية تختلف عن الزوايا التي كانت الأعمال الأخرى تنظر منها، وذلك بحمل القارئ إلى مناطق الدهـــشة والحيرة، حتى يتمكن من الدخول في محاورات مع المسلمات، بالتأمل وتوجيه ضربات متوالية إلى أسسها الهشة.

كما أننا نعي، في هذا الإطار، المزالق والهنات التي تواجه الباحث في هذا المجال، خصوصا كلما تعلق الأمر بالتحديد المنهجي، انطلاقا من تصورات متباينة في سبيل الوصول إلى ثوابت نسبية تشكل شرفة نطل مـــنها، وأدوات إجرائية نتسلح بها أثناء التفكيك، مادام الأمر يتطلب حـــصانة علمية، لتجنب السقوط في المغالطات. ومن هذا المنظور كان لابـــد من القفز على العديد من العثرات، وترسيم تعريف يقظ يمتلك فاعلـــية محـــصنة من الخلط، نسبيا من جهة أولى، ومؤسس، ليس من تنظيرات النقاد فقط، بل أيضا من المتون الروائية العربية من جهة ثانية، كمـــا يهدف هذا التحديد إلى أن يكون مفتوحا يلتقط كل التلوينات الـــتي تطـــال العمل الأدبـــي، ويرتوي من خلال وصله بباقي الأنواع الأخرى من جهة ثالثة.

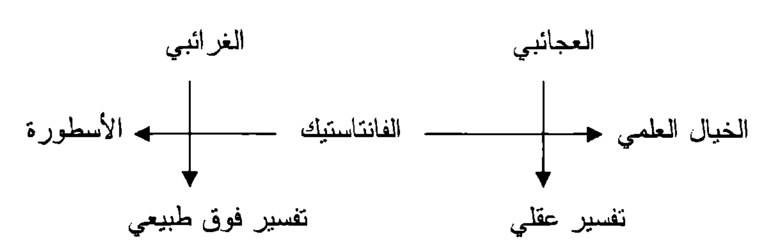
وتدلـــيلا للـــصعوبات الماثلة، في هذا التحديد، سنسلك سبيل رصـــد مـــنعطفاته، وهـــو أمـــر حقيق بالبحث، انطلاقا من أسئلة تـــتقاطعها، في شـــكل متعامد، أسئلة لازمة تتوخى باستمرار تجاوز البديهيات كقواسم عممت، في خلط، مفهوم الفانتاستيك بالمجالات القريبة، والمتداخلة معه، وبصفة خاصة العجائبـــي، والغرائبـــي من ناحـــية، وروايـــة الخـــيال العلمـــي والرواية البوليسية والحكايات السحرية، من ناحية أخرى.

أسئلة هي روافد فاعلة تطعم السؤال الأساسي الذي يطرح نفسه علـــى أصـــعدة عـــدة، ومستويات مختلفة من زوايا متباينة، في سبيل الوصول إلى تأسيس مقترب، من خلاله نلج الرواية، ونحن مسلحون بما يشفع لنا الكشف عن التضاريس المكونة للرواية العربية الفانتاستيكية، وفك الأسرار المنسوجة على نولها الفانتازي، ولابد من الإشارة إلى أن الحكم النقدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك، بصرامة، ظل قاصرا، نـــسبيا عن استيضاح المفهوم، الأمر الذي دعا مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق، سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك، وشفيعهم في هذا هو أهميته باعتباره تقنية وتشكيل يطعم الرواية الحديثة، ويسهم في رفدها بمشاهد لم تستطع الواقعية - وهي ليست نقيضا للفانتاستيك - تـــصويرها وتفكيك عمقها، وترسباتها المتعددة، وشق كل الطابوهات، وزرعهـــا بما هو فادح ورهيب. كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك، والمـــضي بـــه إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تتصيد الانهيار بكافة وجـــوهه، فتعكـــسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهـــبة والمشتملة على ما هو عقلاني، وكل ذلك يتم في تلاقح يضم الحقيقـــي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة الفانتاستيكية، كتجريب في إطار الـــرواية الحديـــثة والتي يتميز فيها الفانتاستيك، "باقتحام حقل الواقع بشيء شاذ، لا مألوف"[3]، يحقق قطيعة مع التماسك، يساعده في ذلك الحلـــم وتكرار بعض الموتيفات، وأشياء أخرى، يتفاوت الاهتمام بها، وتلمـــيعها مـــن روايـــة إلى أخرى مثلما هو الأمر في (الريش) لسليم بركات و(طرف من خبر الآخرة) لعبد الحكيم قاسم.

يتيح الفانتاستيك للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة، وإذا كانت هذه المخيلة هي منطقة شاسعة تشمل حقائق متعددة، فإن العجائبـــي ليس إلا هـــدبا من أهدابها[4]، يفتح نوافذه للتخيل الذي هو أساسا "المقدرة

على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة في الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظـــة معينة"[5]، فيجيء اشتغال الفانتاستيك في الرواية اشتغالا في أفق شـــديد الدقـــة، لأنه يلامس متخيلا تكون تبدياته، بدورها، هدبا من أهداب المستحيل.

بهذا، كان الفانتاستيك قريبا من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هـــو قـــريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكـــيد المفارقـــة وإبراز التناقض، وكأن الحكاية الفانتاستيكية ليست سوى نمو انطباع معين[6]. كما أنه أيضا قريب من الخيال العلمي الذي يـــتجه نحو المستقبل، ومن الأسطورة وهي تضرب بجذورها في قضايا متعالية، فترفد من غنى التنوع والتعدد: أي مما هو عجائبـــي وغرائبـــي ومحـــدداتهما التفـــسيرية، لأن المخيلة هي المركز الثري والبؤري الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة:



1 – 2. مقاربات وتصورات:

انـــشغلت الدراســـات النقدية بمقاربة الفانتاستيك منهجيا، وهو انـــشغال يتأتى أساسا لضبط التعريف أمام تعددية التعاريف المبينة وفق مـــتون مخـــتلفة، تـــتحقق فيها عناصر واضحة، اختلفت في منطلقات

واتفقت على أساسات، هي ثوابت المحكى الفانتاستيكي، الذي يتحدد أولا بـــصفته إدراكـــا خاصـــا لأحداث غريبة[7]. كما أن البحث في الفانتاســـتيك يأتى في خط محايث لتفكيك هذا التصور الذي بات شبه مترســـخ، وامتحانه على معطيات المتن الروائي العربـــي، اذ العودة إلى طـــرح مخـــتلف المقاربـــات التي تناولت الفانتاستيك لن تكون عودة اجترارية، بقدر ما ستكون دقيقة، حاسمة ومرسومة بالتكثيف، ولمناقشة القوانين المستنبطة من المتن الروائي الذي هو المحدد الوحيد والموجه لكل التـــنظيرات، والتي نهضت في مجملها على أعمال القرنين الثامن والتاسع عـــشر، في الأدب الفرنسي والأنجلو سكسوني مرورا بالرواية القوطية، وأعمـــال أدجار الآن بو Poe، ولو فكرافت في بداية القرن الماضي[8]، وصـــولا إلى أعمـــال حديثة ساهم فيها أدباء أمريكا اللاتينية، بشكل كبير، وأضفوا على الفانتاستيك زخما جديدا، وتحولات مهمة أثرتها من جانب آخر الروايات العربية المعدودة.

إن أول ما يمكن تسجيله في هذا السياق هو تعددية المقاربات وتنوعها في النقد الأدبـــي، والتي تناولت الفانتاستيك، منذ جورج كاســـتيكس حـــتى جـــان بلمـــين نـــويل وتودوروف، بحيث إن الأنطولوجيات الكبرى هي التي رسمت في بداية الأمر تقليد الحديث عن الفانتاستيك مبرزة إياه جنسا أدبيا بالإضافة إلى بعض المقاربات المتقدمة[9].

وإذا كانـــت الأعمـــال الكلاسيكية الأولى قد تضمنت شيئا من الخارق والفوق طبيعي، فإن إدجار الان بو وهوفمان سيفتحان الطريق أمام ثورة إبداعية كبيرة.

ويمكن الحديث عن هذه المقاربات من منظورات منهجية لامست الفانتاستيك بأشكال متفاوتة.

أولا: المقاربة التاريخية: وتمثلها الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك: أهمها مؤلف بيير جورج كاستيكس الذي كان أول من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره "حكاية تحير وتغرى... خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا"[(10)].

كما يحدد، تاريخيا، ظهور الفانتاستيك بفرنسا بعد ترجمة هوفمان إلى الفرنسية سنة 1828 ومساهمة والترسكوت بالكتابة والمراجعة، وتحت هذا التأثير ظهرت مجموعة روايات فانتاستيكية بفرنسا ما بين 1840 و 1935 لكويتي، نوديي، مريمي، إكزافييي، كما سيترجم بودلير سنة 1857 الحكايات الخارقة لإدجار الآن بو، وبعدها سيصمد هذا النوع التعبيري في وجه كل التقلبات بفضل استغلاله لتقدم الفكر الوضعي وعلوم السحر والنفس وما بعد علم النفس، وأيضا التقاليد والحكايات القديمة.

ثانيا: المقاربة الدلالية: وتعتمد على رصد التيمات المتواترة وتطورية الفانتاستيك، بوصفه نصا. وقد حصر جان مولينو ست تيمات[(11)] من هذا الجانب وجدها متكررة وهي: الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرآة والحب،الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء - زمن.

كما يندرج ضمن هذا المضمار كل من روجي كايوا ولوي فاكس وقد ارتبطا بالجانب الدلالي ارتباطا وثيقا من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة.

ثالثا: المقاربة البنيوية: ويمثلها تودوروف صاحب التصور المبنى على التردد والحيرة مقابل تصور جان بلمين نويل الذي يختلف عن

تــصور تــودوروف في ارتباط نويل بعلم النفس، واعتبار الفانتاستيك "طريقة في الحكى".

أما إرين بسيير فإنها تحاول أن تؤسس تعريفا، أكثر تماسكا، يعتمد على القول بأن الفانتاستيك ينبني على المفارقة والتناقض وبسط انسجام لغوي أسلوبــي.

المقاربـــات الأخرى متعددة مثل المقاربة الأنثروبولوجية، كما هي عـــند جلبير دوران Durand وهو يتحدث عن أشكال الوعي والتفكير عند البدائيين، كما استعمل كلمة "فانتاستيك" في أحيان كثيرة معادلا للتخييل.

وأيضا التحليل النفسي للكليانية أو الوعي الجمعي عند بيير مابيل P.Mabille في (مـــرآة العجائبي) وهو يحدد محكيات العجائبـــي على أنهـــا تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات.

مـــثلما هـــناك مـــن النقاد من اشتغل على مفهوم الغرابة المقلقة كشعور يختزن في اللاشعور ثم لا تلبث أن يخرج في وقت من الأوقات.

- **تصور تودوروف**:

"إن الفانتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"(12).

تعريف تودوروف سيشغل حقل المنظرين، ويمدهم ببوارق جديدة في مجـــال الـــتحديد، كما سيفتح منطلقات جديدة في أصقاع كانت، نظـــريا، مجهـــولة بالـــشكل المنهجي الذي اضطلع به في كتابه، ومهد لدراســـات كانت تتوخى ارتياد أفق الأسئلة في راهنيتها مع سبر علائق الفانتاســـتيك، وضـــبط تحولاته، أي رصد خريطة المعنى الذي يشحذ العمل الروائي بمسوخ ذات صبغة فوق طبيعية.

فالجانب الوظيفي الذي أملح إليه تودوروف هو بارقة نوعت عليها الدراسات الأخرى والتي تعتبر أن أهمية الفانتاستيك تكمن في كونه "يكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي... وهو إخراج للأسطورة بعلامة الرعب"[13].

ويحتل عنصر التردد في تصور تودوروف مركزا محوريا في فهم الفانتاستيك، فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة، أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي، وبين غير الطبيعي، بين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخفية، ويغذيها أكثر فأكثر، بما يؤجج الصدام ويطبعه بطابع التردد، لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية مع النص ويكون أمام خيار لا مفرمنه قراء يرومون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي دفعا للتردد الذي يخلقه الصدام، وقراء بدلا من التصديق يتخلقون قواعد جديدة لتحميص كل الأحداث الفوق طبيعية، انطلاقا من مصادرات عقلية صارمة، لا تعنى - في الغالب - بالنسيج الفني والأدبي الذي يحكم الرواية الفانتاستيكية، فيما تنهى فئة ثالثة من القراء تعاملها مع الحدث الفوق طبيعي، في حياد دون المساس بمنطق الفانتاستيك، على اعتبار أنه في معناه،" يفترض اقتحام عنصر الفوق طبيعي لعالم خاضع للعقل، وهذا الشيء المرعب، المخيف، له مكانته في العالم الطبيعي"[14]. وهو ما يضفي على عنصر التردد أهمية شديدة التماسك يقتسمها الإبداع الفانتاستيكي عموما، كما يختلف الصدام أيضا بين ما هو "وعى" وما هو "لا وعى"، والذي ينتج ترددا من شأنه أن يتأطر بالرعب والخوف، لأن ما هو فوق طبيعي يحمل اختلافيته عما هو طبيعي، هذا الأخير من صفاته - غير البديهية طبعا - التعقل، أي ما هو معقول، ومألوف، وغير شاذ ويدخل في إطار ما هو طبيعي، لخلخلة

تلك النواة وتفجيرها من الداخل، مع تأزيمها بأشكال متعددة، فيلاحظ كـــيف يــصبح العنصر العجائبـــي أو الغرائبـــي، هو النواة المهيمنة للوجـــود، نـــواة مثقلة باحتمالات متراكبة تنطوي على رؤية للعالم، مضمنة برعب المعنى وقلق جمعي. فتكون مهمة الفانتاستيك هي "إدخال رعب متخيل وسط عالم حقيقي"[15] وتثبيته في ذاكرة القارئ، وهو ما يقـــود إلى المسألة، كما طرحها تودوروف والمتعلقة بالصدام بين ما هو عقلـــي مألـــوف، وبين ما هو لا عقلي غير مألوف، بينما التردد هو مقياس الفانتاستيك وإفراز لهذا الصراع المخبوء في كثافة الواقع، كما في كثافة الكتابة التي تميز الرواية الفانتاستيكية بصور مشهدية مفارقة تتغيا خلـــق كـــثافة مـــوازية في رؤيتها للعالم، كما في نفس القارئ، حيث الكاتـــب يسعى إلى أن يظهر الفانتاستيك دون أن يهمل أية وسيلة كي يـــتم تصديقه، فضلا عن توسل قارئه بـــ "ضرورة واقعية[16]"، تخفف من حدة الصدام وتعمقه في آن.

يـــدرك تودوروف أن الحدث الفوق طبيعي هو في جوهره حامل لمعـــرفة غـــريبة عـــن المعرفة المألوفة، المرتكزة إلى بديهيات معينة، فـــ "بيكاس" البطل الغريب في رواية (فقهاء الظلام) يفجؤهم بطلبه الزواج من ابنة عمه "سنيم" وهو لما يتجاوز، بعد، الثلاث ساعات من ولادته، فكلامه حدث فوق طبيعي، غير مألوف، كما أنه يحمل معرفة سابقة لم يعـــشها و لم يسمع بها من قبل، ولكنه يسعى إلى ترتيب معرفته وحالته العجيـــبة علـــى مطـــية طبيعـــية، وعن طريق التردد - تردد القارئ والمشاركين في الرواية - الذي يتبدد بشكل تدريجي، فالفانتاستيك في الـــرواية يظهـــر حينما "يبدأ الإنسان في اقتحام استقلالية ما هو فوق طبيعي"[17] وإنتاج عالم آخر من صلب العالم الحقيقي، ذلك أن بيكاس - بلغة سليم بركات - هو "هبة قدرية" تتماس مع الفوق طبيعي. تقتحم

الطبيعي، وتغذيه بالغرابة وبمستويات عجيبة متراكبة متوهجة تساهم في خلخلـــة ســـكونه والـــشك في بديهياته، بحيث إن "الدخول إلى عالم الفانتاستيك هو مفارقة عنيفة للحياة المألوفة"[18].

ويظـــل تعـــريف تـــودوروف إيجابيا، ومحوريا لأنه يتوسل بعدة قنوات، فحسبه.. الأدب الفانتاستيكي ليس سوى زمن الحيرة والتردد، وفي حياة الشخصية تتداخل أحداث تبدو مستحيلة منذ النظرة الأولى.

وإذا كان تودوروف قد استطاع أن يجعل من التردد محورا مركزيا ومقياســـا لتعريف الفانتاستيك، فإن جان بلمين نويل يعبر عن التصور نفسه، حول التردد، بخصوص الفن الفانتاستيكي، ذلك أن القارئ عليه الإحساس بالتيه والعجز عند تمييز مجموع الظواهر سواء أكانت رؤية أم تجارب متخيلة واستيهامية أم حلما وهذيانا.

كما يوضح بلمين موقفه هذا، بشيء من الدقة لما يؤكد أن التردد هو تقنية سردية تنتج تمزقا يجعل الشاذ يتدخل في العالم الحقيقي.

لكـــن الجديـــد الذي أفرزه تصور بلمين هو زحزحته للتعريف الـــسائد للفانتاســـتيك سواء عند كاستيكس أو تودوروف، متجاوزا بذلك المناقشات الطويلة التي تجعل من الفانتاستيك، مرة، جنسا Genre ومـــرات أخـــرى صفة وشكلا أو تقنية، فهو يحسم في المسألة بشكل مـــتقدم مـــن خلال تأكيده على أنه طريقة في الحكي، وهو مبنين مثل اســـتيهام[19]، وهو ما يطرح الإشكالية مقترنة بكشوفات علم النفس الحـــديث، خـــصوصا مفهوم "الغرابة المقلقة" كما جاءت مع فرويد، بـــشكل خـــاص، ومـــع آخرين اهتموا بالتحليل النفسي انطلاقا من استراتيجية تعنى باشتغال الغرابة المقلقة داخل نفسية الفرد[20].

لهـــذا فـــإن خلاصات جان بلمين نويل الدقيقة، يمكن الاعتماد علـــيها، مادام الفانتاستيك يتصنع لعب لعبة قابلة للوقوع من أجل أن

يلــتحم بفانتاستيكيته، لهذا فهو يعالج هذا "القابل للوقوع" حتى يجعلنا نتقبل الأكثر حقيقة من الخارق المسموع والمتعذر سماعه[21].

وفي هــذا الجانــب يتناول بلمين نويل مجموع الجوانب الدلالية الأخــرى المرتبطة بالفانتاستيك، مثلما تناولها قبله تودوروف، فيتحدث عــن الــسارد ومظاهره باعتباره شاهدا موضوعيا يؤسس للمصداقية، وأيضا ترتيب المتواليات السردية مقابل تصور تودوروف القائل بتدرج الأحداث.

إن جــان بلمــين نويل في توجيهه انتقادات لتودوروف كان يبني تصوره على طروحات فرويد في "الغرابة المقلقة" مركزا على الشكل وليس المــضمون، فالنص الفانتاستيكي في نظره ليس هدفه الأساسي هو التواصل بل تثمين الشكل: أي أن الفانتاستيك، بامتياز، هو طريقة في الحكى.

- **إرين بيسيير:**

"إن القــصد الأدبــي الفاتناستيكي، هو بالطبع قصد تناقضى يــضطلع بمــزج لا واقعيــته، بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتــركيب احــتمالين خارجــيين، الأول عقلــي تجريبــي (القانون الفيزيائــي)، والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي ميتاتجريبــي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي"[22].

يقــدم تعــريف أرين بيسيير مجموعة مكونات جديدة من زاوية مغايــرة، فهناك الكاتب الفانتاستيكي الذي يتقصد تشييدا تناقضيا في المعــنى، هــذا التــناقض محكــوم عليه بالتسرب داخل النواة الواقعية وتفجيرها، وهو القصد الذي يكون حدثا مستقلا وفوق طبيعيا خارج ذوات الشخوص او يكون متمثلا في احدى الشخوص، فبيكاس يجسد مــثل هذا التناقض، بوصفه وليدا يتكلم في مهده، كما أن زمنه الذي يعيشه يتناقض والزمن العادي.

وتدخل المفارقة في هذا المجال، فتعطى للحدث صبغة مفارقة حيث التمثـــيلات وهمية تصدمنا بهيئاتها النادرة، وتبدو لنا متناقضة مع مجموع القوانين المسيرة للعالم الخارجي، الموضوعي[23]. ويصبح التناقض الجدلي الـــذي يجـــد له مسوغا في الواقع، بدوره، مقياسا لتفكيك التماسك، وطرح الأشياء في وضوح مادام العقل يدعي الانسجام واللاتناقض، من هـــنا كـــان "الفانتاستيك مرتبطا بالصخب والفضيحة، وعلينا تصديق اللاصـــدق"[24]، والتناقض لأنهما من مكونات الفانتاستيك ووسيلة من الوسائل التي تصف الواقع، وتقدم أجوبة ماكرة على أسئلة الفانتاستيك الساخنة.

إن تعددية الأشكال، واختلافها في الرواية ليس ترفا فكريا أفرزته رغـــبات طارئة، ولكنها آتية من تعقيد الواقع وتعدديته، كما في سلطته الرهيبة التي تخنق الكائن وتقوده نحو الجنون المتعدد، ونحوالموت والكبت والاضـــطهاد... كـــل هذا أفسح أمام الرواية سبلا كي تتعدد نظرتها وزاويـــا معالجتها لهذه التيمات، فكان الفانتاستيك زاوية أخرى يمتزج فيها الواقعي باللاواقعي، يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب - في تحديـــد نـــسبـــي - لكـــن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والاقتحام وتصوير إفرازاته المرحلية[25]، بغرابتها وعنفها البدائي، الذي يغتـــصب ثـــبات الحقيقة، وهي لحظة "حيث المخيلة مشغولة، خفية، بتلغـــيم الحقيقة وتعفينها"[26]، عن طريق التمازج العنيف للواقعي بغير الواقعي، وتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي، والآخر لا عقلي، بمعـــنى استثمار ما هو علمي، وما هو ميثولوجي، فالقابل للوقوع يحمل بداخلـــه نسقا من المعرفة التي تطلب خلق التعارض والإنكار، والمحتمل هـــنا خارجـــي، بصفته رؤية مؤسسة لتصورات"[27] تلتقي مع محتمل خارجي آخر يتراكب مع الأول.

في الاحـــتمال الخارجـــي الطبيعي نجد أن بيكاس قد لزمه قانون طبيعي، لحظة ولادته، فسره الفصل الثاني بشكل علمي مبينا البويضات، وصراعها داخل المصل الذي يقود نحو الرحم.

أما الاحتمال الثاني فهو ينفتح على أبعاد عديدة في النص الروائي الفانتاستيكي، كأن تنبت الأصابع الآدمية في الأرض ويتم حصادها مثل أي زرع.

إن تعـــريف بـــسيير قد استطاع اقتناص مجموعة مكونات النص الفانتاستيكي، تلازمه وتؤسسه على قصد تناقضي، هذا التناقض يحتاج الى ربطه بالمستوى الفلسفي، وهو لا يعني أن الشيء "أ" هو ضد الشيء "ب"، بقـــدر مـــا يكون حافزه الذي يتخلق مجموعة أدوات صدامية لتوضيح الشيء وفضحه.

جـــاءت أطـــروحات بـــسيير لتضيف تصورا جديدا إلى باقي التـــصورات خـــصوصا وأنها تسعى إلى تقويض تصور تودوروف الـــذي يـــربط الفـــوق طبيعي باللغة والتعبير الأدبيين، لأن الفوق الطبيعـــي - بتعـــبيرها - يوجد خارج اللغة أيضا. وكذلك، يكون تـــودوروف قد أذاب نوعية المحكى الفانتاستيكي في مواضيع أدبية عامة.

لكن الأمر الأكثر انتقادا هو سمة التردد والتي تعتبرها بسيير شكلا غـــير كـــاف لـــتحديد الفانتاستيك وتقترح مسألة التناقض والمفارقة، فالحكي الفانتاستيكي - بتعبيرها - ينتج بعرضه لمعطيات متناقضة تبعا لانـــسجام خـــاص... إنـــه يفترض منطلقا سرديا يعتمد توتر العناصر والعلاقات التي تعطى صفة الحكي الفانتاستيكي.

إن الفانتاســتيك لـــيس سوى محاولة من محاولات المخيلة حيث تخـــضع الظاهـــراتية الدلالـــية... للمـــؤلفات الأســـاطيرية والدينية

وللسيكولوجي العادي... وهو بهذا لا يتميز عن تلك التمظهرات الشاذة للمتخيل أو للتغييرات المقننة داخل التقليد الشعبي[28].

وإذا كانت انتقادات بسيير قد طالت مجموع عناصر تصور تودوروف فإنها ستنتقد، أيضا، جان بلمين نويل، في اقتراحه النظري، الذي يفصل العمق عن الشكل مختصرا تنظيم الحكى في سمة غير نوعية، بدوره، وهي التردد.

ينبني تصور بسيير بخصوص محددات الفانتاستيك على المفارقة لأنه شكل مزدوج من حالة ولغز يولدان من تناقض فعلي مادام الفانتاستيك، من وجهة نظرها، ليس نوعا عقليا ولكنه خاصية سردية.

وفي هذا الصدد أيضا نسجل اجتهاد جان مولينو وهو ينتقد مشروع تودوروف المبنى على مفهوم التردد، لأن هذا المفهوم في رأيه ليس إلا شكلا من أشكال عدة، ثم لأن تودوروف كان منساقا وراء الاستراتيجية البنيوية، لهذا كان هناك تباين بين المشروع الذي أعلنه تودوروف وبين النتائج التي حصل عليها.

- **روجي كايوا:**

الفانتاستيك عند روجي كايوا هو فوضى.. وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا، غير المحتمل، في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطيعة للانسجام الكوني، إنه المستحيل الآتي إلى الفجأة[29]، كما يؤكد كايوا على ضرورة حضور الفوق طبيعي[30] لتثمين الحبكة وإعطائها بعدا فانتاستيكيا. ذلك أن غياب عنصر الفوق طبيعي يعني غياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش، بينما حضوره يستلزم منطقا ما حتى لا تبدو الرواية وكأنها ضرب من التأليف المسطح، فهذه الفوضى هي في الأساس خلق أدبي تم ترتيبه على تلك

الـــشاكلة. والعنصر المهيمن بالتشويش على النظام والثبات، هو عنصر مبرر، وذو منطق أدبـــي صارم.

يرســـم تعـــريف كايوا صورة ملونة للفانتاستيك، فهو ينطلق من كـــون كل ما هو لا فانتازي، مقابل الفاتناستيك المتحرك، الذي يحمل فوضاه إلى عالم الحقيقة قصد تمزيق العديد من الستائر، شديدة السواد، وتعرية رماديتها، كما يقتحم بلا مألوفيته العالم المألوف، وهذه المسألة تقـــود إلى ثنائية تودوروف في التقابل بين الطبيعي والفوق طبيعي وهي ثنائـــية تندرج تحت معاطفها ثنائيات اختص بها الأدب الفانتاستيكي، الـــذي يسائل الموضوع، أكثر مما يعطى أجوبة مطمئنة[31]، ومن هذه الثنائـــيات هناك قطبان اثنان لهما فاعلية أساسية في تحديد الفانتاستيك والفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تسيج التخييل، وتحد من انفلاتاته العجيبة:

- **قطب التوتر**[32]: ويتميز هذا القطب بإدخال الغرابة والغموض في نفـــسية القـــارئ، كمـــا هي متحصلة في نفسية الشخوص، لكون الفانتاستيك يتمفصل حول مفهوم الشعور بالغرابة المقلقة"[33]، ويمكن لـــسمة التوتـــر أن توجد في أي عمل أدبـــي - فني مادام القصد منه المعـــنى الاصـــطلاحي، لكـــنه في الرواية الفانتاستيكية يتشرب معنى مغايرا، أي الحيرة والتردد وما يولدانه من غموض وغرابة، بمعنى أن الفانتاستيك هو الغرابة كما تظهر في ميدان الكتابة[34].

مهمـــة هـــذا القطب هي زحزحة النواة الصلبة للطبيعى، وتصيد الـــشك، ثم بذره حتى يكون هناك توترا واحتدادا يمنحان المؤلف حرية تصعيد هذا التوتر، قصد الوصول إلى حالة التردد أمام فجائية اللامألـــوف، المحرك للعالم المألوف الثابت ومحاولة تشييد نوع من الفوضى التي تمزق سكونيته.

- **القطـــب المنبسط**: وهو القطب الذي يبطل التوتر بتفسيره للأفعال الغامـــضة، وغياب هذا العنصر داخل العمل الروائي الفانتاستيكي هـــو غـــياب لتكامل العمل، فبدونه ستظل الرواية عبارة عن توتر غامض وغرابة في حاجة إلى تعليل.

هـــذا الـــتكامل بين القطبين يعطي المشروعية للفوق طبيعي كي يقتحم ماهو طبيعي، كما يقول كايوا وتودوروف،فما هو فوق طبيعي يـــدخل في إطـــار التوتر باعتباره عنصرا غريبا، يفتعل توترا وخلخلة للطبيعـــي. ولإعطـــاء تبريـــر فانتاستيكي لابد من استحضار العنصر المنبسط، والذي يعلل تلك الأحداث والأفعال لأن الخلق الفانتاستيكي هو احتجاج ورفض. فالحياة ليست بسيطة وفطرية وسهلة، كما تهدف الإعلانـــات الإشـــهارية إلى الإيهام بذلك، والقوانين التي تسير الكون ليست معروفة بشكل جيد... والفضاء غير يقيني، كما أن الزمن ليس كـــرونولوجيا، والماضـــي لم يمت... الحقيقة أن هناك أشياء في السماء وتحت الأرض لا يتخيلها الفلاسفة[35].

وقـــد استطاع الأدب الفانتاستيكي التعبير عن هذا الكنه الغامض لأنـــه، وكمـــا رســـم كايوا ذلك، ذاكرة فوق طبيعية، ذاكرة بيكاس الـــبؤرية، والـــتي نسجت الرواية حولها وعليها كل خيوطها السحرية والـــشفافة، هـــي مركز التوتر الذي يبسط تعقيدات تحاول أن تكون مـــوازية لتعقـــيدات الواقع. ويفترض الفانتاستيك يفترض صلابة عالم الحقيقة، من أجل تدميره[36]، وجعل ما هو فوق طبيعي، نواة مركزية، كـــونها الحاملـــة لرؤية ذلك العالم، والذي تمور بداخله أسئلة عديدة تلامس، وبفداحة، الأشياء في عريها.

إن ارتـــباط الفانتاستيك بما هو فوق طبيعي، شيء مشروع يشفع له، كونه يجسد ما هو فوق طبيعي أحداثا وأفعالا، كما أن الفانتاستيك

قد ولد مع تدخل واقتحام الفوق طبيعي للعالم الطبيعي[37]، حيث يتولد الـــرعب والتردد مما هو كائن، فهناك جدلية تلغى كل فروقات ممكنة تجعل المحكى الفانتاستيكي لا يأتى إلا مما هو فوق طبيعي، من عالم آخر حـــيث الكوابيس الحقيقية[38]، والتي كان لوفكرافت يستهوى الكتابة فـــيها بشكل مكثف، كما كان لوى بورخيص يختار العصور البعيدة بأحـــداثها التعجيبية، مبتعدا عن معالجة المواضيع المعاصرة لأنها ستحمل أخطـــاء[39]. والمتلقي في هذا، هو المحدد للفانتاستيك، والمقياس الذي به يتم نعت المحكى بالفانتاستيك أو عدم نعته، كما أن ارتباط الفانتاستيك بالفوق طبيعي هو ارتباط شرعي، ذلك أن هذا المحكى يبدأ عندما ينهار الديكـــور المألوف[40]، ويجيء فضاء آخر يهيئ لما هو فوق طبيعي الجو الملائـــم، كـــي يتفاعل، وينمو، وهو يتغذى من الكوابيس التي تتفتح وظيفـــتها علـــى الإيهـــام، وتكسير الواقعي المتخفي في آلياف الحدث المـــتعالي. هذا الارتباط الذي يفرز جدارة الفوق طبيعي بكونه أساسيا يفضي إلى طرح أسئلة محايثة تسعى إلى معرفة ما إذا كان الفوق طبيعي ثابـــتا أم متغيرا؛ بمعنى أن الشيء المتعالي يمتلك مواصفات متعالية أيضا، غير عادية، وهو ما ينطبق على كل الصور الفوق طبيعية في الروايات، كما هو بيكاس في رواية (فقهاء الظلام) اذ ان الفانتاستيك يدور أساسا حـــول عالم يدمج أنظمة روحانية وإردافية خلفية[41] يتولد عنها عالم فوق طبيعي يضم تحت معطفه العجائبـــي المولد للرعب والإدهاش... أشياء تتداخل لتشكل لوحة فانتاستيكية تتحرك بدينامية ذات قياسات خاصة.

والفانتاستيك، من منظور كايوا، وكما حدده في مقالته الدقيقة، "بالأيـــسيكلوبيديا يونفيرساليس" وفي باقي مؤلفاته، هو شكل للمخيلة التي تضع قوانين الطبيعة في تساؤل بعدما يغتصبها الفوق طبيعي.

- **لوي فاكس:**

يـــؤكد فاكس VAX في دراسته المخصصة للفانتاستيك، على أن هـــذا الاخـــير يـــتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن[42]، وأن وظيفته هي إدخال الرعب المتخيل في قلب العالم الحقيقي، وهذا التركيز مـــن فاكس، بدوره، على مكونات محددة، يؤكد أن الفانتاستيك هو نتـــيجة قـــوى وكائنات فوق طبيعية[43] تبتدعها المخيلة التي تختزن من الواقـــع ســـخامه ورعبه اليومي، ليرشح، بعد اختمار، في شكل صور تختلط كثافتها بالحلم وامتساخ تلك الصور خلال إعادة إنتاجها داخل المخيلة.

1 – 3. مرايا الرؤية:

هذه التعريفات الأربعة، السالفة، وما عضدها أيضا، يحتوي على عناصـــر محددة للفانتاستيك، اختلفت في تموقعها انطلاقا من اختلاف الـــرؤى العارضـــة لهـــا، قصد معالجة قضايا متعددة ومتفاوتة... تتفق جمـــيعها، على هذه المكونات، لبداهة نسبية لكنها تختلف في المنطلقات والتناول لعنصر دون آخر.

ويعتـــبر تنوع المقاربات في النقد الأدبـــي إرثا فارزا لمجموعة من التـــصورات الـــتي أســـست لنقاشات ومناظرات تعيد صياغة الأسئلة بخـــصوص الفانتاســـتيك، فانطـــوان فايفر، مثلا يعود لأصول تشكل الفانتاســـتيك الأوربـــــي، جنـــسا أدبيا، ويجملها في حكايات الموتى العائـــدين إلى الحـــياة وحكايات السحر والخوف[44]... وهي فواعل جعلـــت باحـــثين آخرين يقدمون تصورات نظرية أكثر دقة وشمولية، ويعتـــبرون أن الفانتاستيك جزء من الأدب، حيث اللعب على حدود الحقيقي واللاحقيقي، الممكن واللاممكن[45]، فيما يرى جان جاك بولي

أن الفاتناستيك طريقة في الحكي واستراتيجية تخييلية[46] يلجأ إليها الكاتب للتعبير، بصوغ جديد، عن عوالم الذات والواقع والتاريخ. إنها تصورات متفاعلة قابلة لاحتواء متغيرات بداخلها، تعدل منها كما تساهم في إضفاء طابع التجريب على الرواية، وهي تجمع انطلاقا من التخريجات السابقة في خمس زوايا محورية:

أ. زاوية تنظر إلى الفانتاستيك باعتباره حدثا يولد ترددا ورعبا هما شريعة الفانتاستيك، فالحدث هو المكون والمقياس الذي يحقق أدبية الرواية الفانتاستيكية، مع توفر شروط تجعله منتجا لمجموعة حوافز مثقلة بتوهج فانتاستيكي يجوس داخل المحكى، كما تطرح هذه الزاوية مسألتين هامتين:

الأولى: تؤكد على أن الخوف ليس بالضرورة عنصرا أساسيا في تحديد الفانتاستيك، هذا الأخير الذي يندرج، على الفور، في مستوى التخييل الخالص، إنه لعبة مع الخوف[47]. ثم انقسم الباحثون إلى فئة ترفض مقياس الخوف، معتبرة إياه لاغيا، وغير مجد في تعريف الفانتاستيك، كما يقول جان راينو، بمضامينه المرعبة أو بظهور المسوخ، وفئة أخرى لا ترفضه كمقياس، وتجعله مع التردد والحيرة من المكونات العمدة للفانتاستيك.

فالرعب والخوف، هما أساس كل خلق فانتاستيكي[48]، كما أنه يعني عند فاكس نوعا من الخوف والرعب وتجربة مقلقة، مثلما يمكن أن يكون مرادفا للمتخيل[49]،فالرعب شرط أساسي استطاع تحديد المحكى الفانتاستيكي سواء في الآداب الإغريقية أو أدب القرون الوسطى، والرواية القوطية تحديدا، ثم اعمال بو **Poe** وهوفمان ولوفكرافت، والأعمال القريبة من الفانتاستيك راهنا"، فالعالم المعاصر تأتى ردود أفعاله، من عمق الكائن، وهي الخوف

والـــرعب"[50]، وايضا الجنون وأعراضه، ثم الامتساخات الشاذة، وهـــي كلـــها أشياء تولد رعبا وإدهاشا، كما تستطيع رواية مثل (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز أن تولد فرحا وإدهاشا حقيقيين، بإحساس متعاطف مع الليل والصمت والزمن الطويل جدا، ونفس الأمـــر عـــند بو في حكاياته حيث "يولد الفانتاستيك من خلال الالـــتقاء بين الخوف والمنطق"[51] مادام المجهول يطرح نفسه بحدة خـــارج ما هو مألوف، ولأن الانفعال الأقدم والأقوى عند الكائن هـــو الخـــوف من المجهول - كما يؤكد لوفكرافت - فهو ينسج ســـياقات يشغل بها أعماق المتلقي رابضا في مخيلته، ينهب السكون بعقـــوق المألوف، وتتشعب منعطفاته المفارقة، ويضفر المعنى المتعالي بالدلالة العمودية لخلق شيء صادم وفانتاستيكي.

إن المحكى الفانتاستيكي لا يمكن أن يكون إلا رعبا[52]، بما أنه يعبر عن عالم آخر يوضح لنا تضاريس العالم الذي نحياه ونعيشه.

وكمـــا يحدد ذلك تودوروف[53]، فإن تواجد الخوف والتردد في الأثر الأدبـــي الفانتاستيكي ضرورة تتلخص في ثلاث نقاط:

- يخلـــق الفاتناستيك أثرا خاصا في القارئ، خوفا أو رعبا – أو مجـــرد حـــب استطلاع – الشيء الذي لا تستطيع الأشكال الأخرى توليده.
- يخـــدم الفانتاستيك السرد، ويحتفظ بالتوتر، حيث إن حضور العناصر الفانتاستيكية يتيح تنظيما للحبكة.
- للفانتاســـتيكي، منذ البدء، وظيفة تحصيل حاصل، إذ يسمح بوصف عالم فانتاستيكي.

وحيال هذا يبقى للخوف تحديد دقيق، يزيغ عن التعريف العادي، ويـــروم المعـــنى الفلـــسفي للرعب الذي يحمل في أحشائه التردد

والحـــيرة، والارتياب من المجهول، الذي لم يألفه الكائن، فإذا كان الواقـــع المألـــوف في أحايين كثيرة يخلق رعبا لدى الكائن فكيف يستـــسيغ أحداثا فوق طبيعة، لها منطقها؟ فـــ "وظيفة المخاوف، هي استنهاض الرعب والهلع (...) وأحيانا استبدال الفجائي بسببية تخييلية، والتي تسطر تدخل قوى فوق طبيعية"[(54)].

المـــسألة الثانية في هذه الزاوية تتعلق بالتردد والخوف اللذين تمت معالجتهما وفق تساؤل مشروع: من يتردد، القارئ أم الشخصية؟ ان الأمر يتعلق بتردد القارئ في مرتبة أولى، لأن القياس الذي يشفع للـــرواية أن تكـــون فانتاستيكية - فاعلية الفانتاستيك - هو ترك انطباع يخلخل "سكون العقل"، والبديهيات، خلخلة عمودية تجعل القارئ في حيرة وتردد.

تتلـــبس قارئ (فقهاء الظلام) حيرة تضرب بجذورها بعيدا في شتى أنـــواع التردد، خصوصا الفصل الثاني الذي يرصد عملية وصفية لمشهد الحيوان المنوي في مسيرة الصراع، وحواراته الداخلية العنيفة والرهيبة في آن، وتساؤلاته الفلسفية، ومن تم يكون التردد قد خلق مساحاته الفاعلة في نفوس القراء من جراء الاصطدام بأحداث فوق طبيعية تقتحم سكونية الواقع ومألوفيته.

إن تـــردد الـــشخوص يوازيه تردد القارئ، وذلك بهدف الإيهام بواقعية الحدث، فعلى مستوى شخوص رواية (فقهاء الظلام) فقد كانـــت تطبعهم ثنائية ظلت تلازمهم، هي التردد والحيرة، حيث الأحـــداث الـــتي تم اعتبارها "قدرا من السماء"، تستولد إدهاشا مجروحا لا مفر منه، هذا القدر الذي يفجر مألوفية الأشياء ويفتض مـــنغلقاتها، فحتى مسخ بيكاس يطاله هذا التردد، فهو حائر يعرف كل شيء ولا يعرف أشياء أخرى.

إن عملـــية عنصر التردد، كامنة في تحديد الفانتاستيك، حيث يبدو أمـــام الواقـــع مقلوبا يرتدي زمنا برمته، هو دلالة على عنف هذا الواقـــع وبطش اللامتناهي، كما أنه إشارة مزدوجة للمواجهة بين الكائن وعالمه اليومي.

لكـــن السؤال يبقى مطروحا بخصوص مكون الرعب، هل مازال عنـــصرا محـــددا للرواية الفانتاستيكية؟[55]، كما كان فاعلا في روايـــات القـــرنين الثامن عشر والتاسع عشر من خلال وصف مشاهد مثل الجحيم، والتضخيم، والتحول وغير ذلك من الأشياء الـــتي وصـــفت عـــربيا مع الوهراني أو في رحلات ابن عربـــي الشاطحة؟

إن قـــراءة جديدة للرواية الحديثة تكشف أن الرعب لم يعد إطلاقا يـــشكل عنصرا مساعدا للفانتاستيك الحديث، وذلك لأن محاولة اســـتيلاد الـــرعب من القارئ بات لصيق الرواية البوليسية، والتي تعتمد المشاهد الملغزة والأحداث العجائبية المكسرة لرتابة الوصف، بـــيد أن الخـــوف، راهنا، لم يعد ذا أهمية، وتحول إلى رعب آخر نـــسميه هنا "رعب المعنى"[56]. فالفانتاستيك يحير ويرعب أكثر مما يطمـــئن[57]، والقارئ الحديث بات مسلحا بوعي نقدي، كما هو مطعـــم بأزمات، تعتمل بداخله قضايا وخلفيات فكرية وسياسية. حـــيال هذا لا يمكن الانتظار من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح، بقدر ما يرعبه المعنى ورؤية العالم، وهذه إحدى خصيصات الرواية الفانتاستيكية العربية، وامتيازها فقد تجاوزت بعض المكونات، التي ما زالت الرواية البوليسية وبعض روايات الخيال العلمي تحتفظ بها، في حـــين استبدلت هذا العنصر برعب الرؤية، وقدرتها على خلق الإدهاش والغرابة.

ب. الزاوية الثانية تنظر إلى الحدث في ذاته الذي هو، بالضرورة، مخالف لما هو مألوف، بحيث يمثل النول الذي تنسج عليه الرواية باقي خيوطها الوظيفية، والتي تتبدل في تساوق مع التحولات المجتمعية، فوظيفة الحدث في الفانتاستيك كمكون أساسي، هي وظيفة إحداث التعجيب والغرابة والانفعال، مما يجعله متميزا بتلبسه ما هو فوق طبيعي، وظهوره بمظاهر متعددة، وسعيه أيضا إلى "تدمير جميع المعاني وإنتاج نصى لدلالة مضادة[58]، هذه الدلالة المضادة هي الحدث الذي يلتزم أساسا، بشروط التضخيم والمبالغة، وهو أمر دأبت جميع الروايات الفانتاستيكية على تمثله. ثم الامتساخ والتحول، وهو ذائع بشكل كبير على اعتبار أنه يشكل إرثا عجائبيا في النثر القديم، مع تحديد خصوصياته التي تؤكد اختلافيته، وحيال الحدث دائما، فإن الفانتاستيك يأخذ بعده الحقيقي، فيكون مداره على المساهمة في تحرير سؤال الواقع وحرصه على بسط مجموعة رهانات تشكل رؤية للعالم.

تقف هذه الرؤية على عنصري المفارقة والتناقض باعتبارها وحدة ينتجها النص الفانتاستيكي بكثير من الانسجام اللغوي، بهذا كانت المفارقة أساسا محوريا في تحديد الفانتاستيك شأنها شأن التناقض الذي يخلق ارتباكا وترددا في نفس المتلقي.

ج. رهان الفانتاستيك هو رهان يغذي الاستراتيجية العامة للرواية، من هنا كان الفانتاستيك رؤية للعالم، وهي الزاوية الثالثة التي تحرص على إثقال هذا العالم بأدق المعاناة الفكرية والشعورية، من ثم كانت تطرح المصائر البشرية، وهي في مأزق حقيق بتزجية اللبس والتردد في الأحداث، وإذا كان الفانتاستيك قد فجر رعب الفوضى والموت، فإنه يدخل الفوضى المدمرة، ليس في العالم

الواقعـــي أو الخيالي، ولكن في رؤيتنا للعالم[59]، بمعنى أن الصدام في هذا المستوى يكون بين رؤية الفانتاستيك للعالم، وبين رؤية القارئ للعالم، مع كل ما تحمله الأولى من أحداث إدهاشية، إذ أن بيكاس يحمـــل رؤيته، ذات الشروط والمواصفات، والتي ترتدي مقاسات فانتاستيكية وواقعية في آن، فهل يعلل بيكاس وجوده نتيجة أخطاء في تقـــسيم الأرض، وفي الحسابات المبثوتة في الدفتر الأزرق؟ إنها رؤيـــة، بداخلـــها الاحتمال والتوتر، الذي ينتشر في جسد الرواية ويمـــتد مع بيكاس الابن، كما يمتد إلى خطابات الجد الأول والثاني أثناء تواجدهما بالزريبة داخل الصندوق.

الكاتب، هنا، يلجأ إلى التحول المسوخي... وإلى رؤية مائلة للعالم[60]، أو رؤيـــة مـــن زاويـــة رابعة تنظر إلى الأشياء نظرة تقتحمها وتقلبها، فهي ليست رؤية بسيطة ومحادية، لكنها فاعلة، بحيث أن "الظاهـــرة الفانتاســـتيكية لا يمكن أن تكون بدون تدمير الأساس نفـــسه لرؤيته للعالم (...) فالقارئ أمام قراءته يضع رؤيته موضع تـــساؤل[61] وشك أيضا، لأنه أمام رؤى فوق طبيعية ذات حمولة معيـــنة للعـــالم الطبيعـــي، رؤية منتجة للاختلاف، ذات شفرات متـــراكبة تعمـــد، بالـــضرورة، إلى التغلغل في ما هو مألوف وطبيعي.

يخـــتار الكاتـــب الفانتاستيكي امتساخ هذه الرؤية المطعمة بروافد عدة، من الضجر والقلق الذاتيين، ومن التحولات الرهيبة والحاسمة في تحديد المصائر البشرية، والتي يستشعرها، فلا يجد سوى إضاءتها بأحلامـــه وكوابـــيس اللاشـــعور والألق الذي ينير ظلام العقل، فخصيصة الضجر في (فقهاء الظلام) تطغى بشكل كبير على عموم الشخوص والراوي أيضا.

وكون الفانتاستيك رؤية للعالم، فذلك شيء منطقي له رؤية مؤطرة لهـــا خلفياتها ومرتكزاتها الفكرية والاجتماعية، اختارت بلورة تلك الاختــيارات في شــرايين، بداخلها تجرى دماء من فصيلة مغايرة. وكونه أيضا رؤية للعالم، فلأنه يسم المعنى برعب العالم والإنسان، يتضح ذلك على سحنات الكلمات المرتبطة، في وثاقة، بمعان تنشد انصهار المألوف باللامألوف، وباقي المتناقضات في (فقهاء الظلام) إذ أن عـــالم الأكـــراد، كما يصفه سليم بركات، وهو فضاء ذو خصوصية فيها من الرعب والعنف الشيء الكثير. كما تتبدى شعلة الفانتاســتيك، كرؤية، في تعبيره الدامغ عن الحاضر باعتباره جملة انطفاءات تترمد فتفضي إلى تعفن يستولد امتساخات رهيبة تنسج للحـــياة اليومية زمنها الخاص، وارتباكاتها الخاصة، ووعيها المتمزق الخاص بها أيضا.

ويتوخـــى الفانتاستيك تنفيذ أعمال الخيال داخل الوعي، وتكسير دفـــة الوهم بين الوعي واللاوعي، حيث ترفل حقائق لا يستطيع الكـــائن مجابهـــتها، كما هو ذاكرة لعكس جراحات الباطن ورش القارئ بدمائها، آلام ترقد في نواة العقل الذي يتردد أمام أحداث تكـــون موسومة بالفوق طبيعي.. وأيضا حس تراجيدي، ما انفك يحقـــن القارئ بمشاهد تغترف من الحزن الموغل في مداه القاسي، ومـــن الفكاهة السوداء، مما يعطي الانطباع بالحيرة والتردد، أمام رعب المعنى والذي هو تجل من تجليات رعب الواقع.

د. كمـــا يشكل عنصر التعرية زاوية رابعة تستشف من الفانتاستيك، ومن خلال التركيز على الإنسان، بوصفه جزءا من الواقع والصراع اليومي، وما يكتنفه من مكر محايث وتعريف الطبيعي والمألوف بما هو شاذ وفوق طبيعي. والتعرية أيضا شرط يدخل ضمن المكونات

الوظيفية ليحقق عملا مزدوجا، فمن جهة أولى حينما نقول بالتعرية، فذاك أننا ننفي عن الفانتاستيك صفة الغموض التي يلصقها البعض به، ومن جهة ثانية فإن التعرية تتخذ بعدها الفلسفي الدقيق، إذ لا يكفي أن نعرى، ونكشف عن مواطن الضعف والخلل في حدث ما، بتضخيمه أو تقليص حجمه، بل ضرورة الوعي بالتعرية كشكل تعبيري سيخلص إلى أسئلة تترك حيرة واستفزازا في نفس القارئ.

إن معنى التعرية ينزاح كثيرا عن المعنى القاموسي الضيق ويلامس معنى التدمير والقطيعة والكسر، تعرية المعاني المخبوءة في شقوق الواقع، واستدراج الظواهر المهملة في الزوايا، إلى الحديث عن نفسها. ففي أعمال كافكا برمتها هناك تعرية تقود إلى محاكمة الواقع والعقل، والكشف عن المخبوء المرعب الذي نعيشه ولا نراه أو ندركه ببساطة، لهذا كانت الرواية العربية - التي نحت منحى فانتاستيكيا - قد حققت شوطا مهما في تعرية اللاوعي العربي، والأحلام الدفينة، بإحباطاتها وآمالها الجريحة.

فمجئ "بيكاس" إلى عالم "الملايبناف" كان بقصد تعرية العديد من العلائق الزائفة، وتصفية حسابات مع الإنسان والأرض، كما كان قدومه أيضا لمحاكمة الراهن، محاكمة اختلط فيها الموت بالرعب، يخلق تحولات طالت الزمن والفضاء، فعن التعرية يتم اكتشاف رعب المعنى فيه مادام عريا مفضوحا، لا يستطيع أحد التستر عليه بغمر فضائح العراء نفسه.

هـ. ضرورة وجود الواقعي هو بداهة، فليست هناك رواية فانتاستيكية تفتقد لجذورها في الواقع، ويكون الواقعي في تمظهراته هو الجانب المستهدف في التبئير الفانتاستيكي حيث يخضع لتحولات

وامتساخات، يلجأ فيها الكاتب إلى استعمال غزارة قواه" وحوافزه كي يشهد على الواقع الإنساني "[62].

شهادة من بعد مغاير للأبعاد التي ينظر منها الآخرون، لكن العديد من الكتابات درجت إلى اعتبار ما هو واقعي نقيض لما هو فانتاستيكي، وهـــي ثنائيات ضدية، انطلاقا من عدم إطلاقية الشيء وتعدديته، فكل ســـلب يتـــضمن بداخله بذرة الإيجاب، وهي جدلية مرتابة، بحيث ان الفانتاســـتيك يوطد علاماته في الواقع ويعمد إلى دعم مقولة بأساسات الواقـــع، المكان والشخوص ثم الزمان. وللفانتاستيك قوة منح الأشياء كيانا يرتج له العقل فـــ "ما هو فوق طبيعي ينتمي للعالم الحقيقي، وهو متجذر في الواقع"[63].

ويبقى دور المخيلة، وتخيلاتها الفادحة – التي تتحول إلى إله خيالي يعـــيد خلق نماذج جديدة، ذات تفكير وسلوك شاذين، عما هو مألوف – يبقـــى دورا أساســـا وبؤريا في الكتابة، وهكذا، لا يمكن بالمقابل إنجاز عمل مفصول عما هو واقعي، كما لا يمكن للكتابة أن تكون إبداعية، وتحقـــق درجـــة من الأدبية، إلا بمدى تورطها في التخييل، والوصف، والخلـــق الأدبـــي، "فالكتابة الروائية هي خلق واقع تخييلي.. موصوف بمفـــردات غـــير مـــتلفظ بها، ليس لها وجود إلا في الكتابة"[64] ويبقى الواقعي هو مطية للوصول إلى ما هو فانتاستيكي، والعكس أيضا. هذا الـــتفاعل، كـــان فـــيه الفانتاســـتيك هو الفاعل والموجه مما يدعو إلى التـــساؤل: هل الواقع هو الحقيقة؟ يرد الفانتاستيك، ضمنيا، بنفي هذه المـــسلمة، ووضـــع كل شيء في الواقع واللاواقع موضع احتمال، لأن الواقع احتمال أكثر منه حقيقة.

أما الصدام الذي ينتج إثر بروز اللامألوف، فهو لا يلغى، بقدر ما يجعـــل الـــواحد يحـــتوي الآخر، ويبدده بداخله، فعلامة الفانتاستيك

كحدث فوق طبيعي في تواصل مع ما هو واقعي كأشكال جد معقدة، قد سبب خلطا في الاعتقاد، بانفصام العلاقة، مما يستدعي طرح السؤال من جانب آخر حول مسألة المشابهة Vraisemblance والقابل للوقوع Vraisemblable، وعن شحنة الحقيقة في النص، بحيث ينبني الفانتاستيك على التعارض والتركيب بين قانونين: قانون المشابهة الحالية والمشابهة القديمة[65]، أي أنه غير محكوم بالمحاكاة أو المشابهة، ولكنه في تعارض معهما، ويقوم بعمل تركيبي لهما من خلال إعادة تكسير المشابهة واستيلاد الممكن، فكل الخطابات ليست محكومة بتراسل مع مرجعيتها، ولكن مع قوانينها الخاصة[66].

إن الفانتاستيك يشكل عالما خاصا له قوانينه وتشريعاته، داخل عالم له، بدوره، قوانينه، يسعى إلى تكسير هذا الأخير والانقطاع عنه[67] لامتصاص ظاهره، واستنطاق مكوناته.

لقد رأينا، في التحديد الأول، أن من مكونات النص الفانتاستيكي عناصر عدة تتوزع عبر محورين:

محول أول خارجي يتعلق بالانفعال، الذي يولده الفانتاستيك في القارئ والشخصية على السواء، وهو يضم التردد والحيرة والخوف والإدهاش.

محور ثان: داخلي، يتعلق بمكونات داخلية تحدد النص من الداخل وتتجلى في التعرية والتدمير، واعتمادهما على التضخيم والامتساخ، وما يترتب عن ذلك من تحولات، ثم التحديد الصارم للواقعي داخل الفانتاستيك، تحديدا يبرز حدود التماس، ويفرز رؤية هذا الواقع، ذلك أن الهدف الحقيقي من رحلة الفانتاستيك وهو الكشف الشامل على الواقع الإنساني - الكوني[68]، من زاوية مغايرة للمألوف، تعتمد المخيلة التي هي حقل الصور العقلية، والتي لا يمكننا تمثلها إلا في شكل مشاهد[69]،

حـــيث تـــصبح الرؤية عينا داخلية، تتجول بحرية في كل مناطق الفكر والشعور، دون ضوابط تقيد تلك الحرية.

إن الفانتاستيك، بهذا المعنى، هو جسد ورؤية في آن، شرايين عدة تـــصب في القلب الفانتاستيكي، فتبتدع رؤية مغايرة للرؤى الأخرى، تفـــسح لنفـــسها مجال الاغتراف من الذاكرة المتعالية والعمومية لصور تترك في نفس المتلقي ترددا واندهاشا.

1 – 4. مجازفة

هـــل يمكن للتحديدات الغربية أن تكون مجالا رحبا للحديث عن الفانتاستيك في الرواية العربية؟

الأمـــر في هـــذا الصدد لا يمكن أن نتناوله من هذه الزاوية، لأن المشترك الكوني هو قاسم يجمع كل الآداب التي تفرزها حقبة معينة، هو عبارة عن سمات وعناصر متواترة تحدد الأجناس الأدبية، كما أن مسألة تكـــون الأجناس الأدبية الجديدة في الأدب العربـــي الحديث هي أمر حقيق بالنظر، لأن التفاعل والحوارية وفق استراتيجية طبيعية تنبني على التطور والتجاوز.

وهكذا، فقبل حديثنا عن الفانتاستيك في الرواية العربية الحديثة لن نغفل مسألتين مهمتين:

- الأولى وهي أن الروائي العربـــي يحتمل جدا أن يكون مطلعا على الآداب الفانتاســـتيكية في الآداب الغربية، إما بشكل مباشر أو عبر التـــرجمة، وبالتالي فهو قد يتمثل هذه المكونات والعناصر ليضفرها ضمن تصوراته الفكرية.
- المـــسألة الثانية وهي الرجوع إلى بعض الآثار النثرية القديمة وتمثلها مادام الإنتاج العربـــي والنثري القديم يحتوي على بذور ناضجة للعجائبـــي.

وانطلاقـــا من هاتين المسألتين، فإن الفانتاستيك في الثقافة العربية يأخـــذ، بالتأكيد، طابعا آخر من حيث الظروف والدوافع التي أنتجته، وهـــي بالحتم غير ظروف ظهور وتطور هذا النوع التعبيري في الآداب الأجنبية.

دوافـــع مـــتعددة يقف فيها الراهن العربـــي منكسرا ومشتتا في التعـــبير الأدبـــــي، فيـــصير الفانتاســـتيك وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابـــيس اليومية لهزائم فردية وجماعية، وخوفا دائما ومرعبا من امحاء الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متواليتين، بالإضافة إلى استيهامات عنيفة تحايث الأحلام المجهضة للكائن العربـــي.

مـــن جانـــب آخـــر، وفضلا عن المعطيات السالفة، فإن حركة الفانتاســـتيك في الأدب العربـــــي، تقترن بأفق معين يتجلى في محاولة تكسير قوالب الكتابة الواقعية التقليدية الرتيبة، والتي لم تعد بقادرة على مسايرة وتمثل التسارع المتلاحق للتحولات.

تكسير هذه القوالب لإيجاد طرائق مغايرة،ومن خلالها تحقيق نوع جديد من الانتقادات للأنساق القائمة والمحتملة.

وطـــبعا، فـــإن الخلاصات التي يمكن استنتاجها لبناء استراتيجية الحـــديث عن الفانتاستيك في الثقافة العربية، تتلخص في أنه ليس جنسا أدبـــيا قائما بذاته، ولكنه صيغة، وإن كان النقاد الذين عرضنا لهم، قد حاولـــوا ربـــط الفانتاستيك بالرواية، فالحقيقة أنه يسم كل الأجناس الأخـــرى، بل إنه يدخل في باب تشكيل النص في الشعروالمسرحية وفي الـــرواية الواقعـــية والرومانـــسية.معـــنى هـــذا، أنه ليس هناك جنس الفانتاستيك، بل هناك تقنية الفانتاستيك.

وحيال هذا، فإن الحديث عن هذا النوع التعبيري هو حديث عن تـــشكيل معـــين يولد طريقة في التعبير، تعتمد إبراز التناقض والمفارقة،

استـــنادا إلى مكـــونات اللاوعي ومخزونات "الهو" وكل الظلال الخبيئة بمكـــوناتها ومـــا علق بها من غرابة مقلقة، فتكون الكتابة الفانتاستيكية وســـيلة لحكي هذه الأسرار المنبثقة من الفوق طبيعي والتي تقلق وتولد إحساسا مخالفا لما يمكن أن يولده أي نص واقعي أو غيره.

لهـــذا، فقد اقترن الفانتاستيك كتقنية وتشكيل وطريقة في الحكي بأجناس أدبية وفنية كثيرة فصبغها بلونه.

احالات:

(1) Textes choisis: (Article) du Fantastique en littérature, France, ed Dunod, 1969, P 217.

(2) تعـــرف إلــزابيت فونـاربـــورج الفانتاستيك بأنه "العالم الذي يوجد فيه الفوق طبيعي باستمرار مع الطبيعة":

- Elisabeth vonarburg: La fantasty ou le retour au sources, dans: Europe (le fantastique Américain) No 707. Mars 1988. P 106

(3) Encyclopedia Hachette, Vol n° 5. 1981 - P 1640

(4) L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam Medieval, (actes de jeune Afrique 1978, P 150.colloque) Paris

(5) بـــودوين روزنـــتال: الموســـوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، بيروت دار الطليعة ط 4، 1981، ص 811

(6) Louis VAX: La séduction de l'étrange (Etude sur la littérature fantastique) ed quadrige/P.U.F 1987. P 191.

(7) Tezvetan todorov: introduction à la littérature fantastique, paris - France, ed seuil 1970. P 97

(8) Magazine littéraire (Revue): Littérature Fantastique: Paris N° 66 - Août 1972.

فـــي هـــذا العـــدد، يتم استعراض الآداب الفانتاستيكية في العديد من الدول التي اشتهرت به.

(9) يمكن رصد تطورية الحديث عن الفانتاستيك في فرنسا مثلا على الشكل الآتي:

- Pione: G.Castex: conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant ed: librairie Jose Corti Paris 1952.

بالإضافة إلى أعمال روجي كايوا R.Caillois خصوصا مقدمته لأنطولوجيا الفانتاســتيك ed Club François 1958. وكـــذلك مقالـــته الهامـــة فـــي Encyclopédie universalis. كما سيكتب لوي فاكس:

L'art et littérature Fantastique, ed, que sais - je ? P.U.F. 1974. N° 907.

وكتابه الآخر: La séduction de l'étrange P.u.F. 2e. février 1987.

وقـــد ركـــزت هـــذه الدراســـات حول تاريخ الفانتاستيك، مع إعطاء بعض التعـــريفات التي لا تؤسس لمشروع واضح. ومع بداية السبعينيات ستظهر

مجمـوعة مـن الدراسات المرتبطة بالشعرية والسرديات والتي تبحث عن تعـريف دقيق واشتمالي مبنى على نصوص روائية، بالإضافة إلى رصيد معرفي في علم النفس وما وراء علم النفس، فأصدر تودوروف مؤلفه سنة 1970": مـدخل إلى الأدب الفانتاستيكي" وبعده بأربع سنوات ستكتب أرين بيسير Bessièreدراسة مهمة انتقادية Le récit fantastique: poétique de l'incertain ed. Larousse 1974. ودراسـة جورج جاكمان بتقديم هوبير جـوان (Littérature fantastique 1974) قـبل ذلك بسنتين سيصدر عدد خاص من مجلة Littérature عدد8 لسنة 1982 سجل فيه جان بلمين نويل ملاحظات هامة ستعيد الاعتبار لمفهوم الغرابة المقلقة كمصطلح فرويدي.

مثلما ظهر عدد خاص عن الفانتاستيك من مجلة (ماغازين لتيرير) عدد 66 – 1972 وعدد خاص من مجلة Europe عدد 611 مارس 1980 سيسجل فيه جان موليتو نقاشا إضافيا حول الجانب التيماتي للفانتاستيك. كما سيصدر الأدب الفانتاسـتيكي لجـان ميتـز Jean lue stein Metz: la littérature fantastique P.U.F. que sais-je 1990).

وصدرت كتب جماعية، هي حصيلة ندوات علمية شارك فيها أهم المشتغلين في هذا الحقل.:

- La littérature fantastique (colloque de Cerisy) cahier de l'hermétisme ed. Albin Michel 1991.
- L'étrange dans la littérature fantastique. France. Université de standhal. Grenoble III (les cahiers du Gref N° 4) 1993

هـذا بالإضـافة إلى العديد من المقالات المتفرقة في مجلات وكتب جامعة لندوات، وأيضا دراسات مستقلة في كتب.

(10) Castex P.6: Ibidem P 70

(11) Jean Molino: Trois modèles d'analyse du Fantastique, in Europe N° 611 - Mars 1980.

(12) T. Todorov. 1970. P 29.

(13) Rancy Catherine: Fantastique et décadence en Angleterre, 1914 - 1980. France - Paris ed C.N.R.S 1982, P 184.

(14) Louis VAX: L'art et la littérature fantastique (que sais - je ?) n° 1974. P 10.

(15) L.vax, 1974 P 6

(16) Jeorges Jacquemin: Littérature, ed F.Nathan lebor, cite in «Jean France, ed F. .Michel, L'imaginaire de l'enfant, les contes .Nathan 1976, P 100

(17) Max Milner: Le diable dans le littérature française, ed, Corti 1960, Tome I. P 205 - 206.

(18) Maurice levy: Lovecraft ou du fantastique, Franc,e ed U.G.E coll 10/18. 1972, P 75.

(19) (textes) in :Jean Bellemin Noël: Notes sur le Fantastique littérature N: 8 de 1972. P 3.

(20) انظـــر على سبيل المثال دراسة: Helene lixous: La Fiction et ses fontomes, une lecture de l'unheimlich. France, poétique, N° 10-1972.

(21) j.B. Noel: Ibidem P. 3.

(22) ne Bessiere: le récit Fantastique, Paris, ed Larousse 1974, P 32élr

(23) Hubert Mathey: Essai sur le merveilleux dans la littérature française, cité in: Jacques finné 1980, P 94

(24) Louis VAX, 1974, P 9

(25) فـــي (أرواح هندســـية) لم ينصب الحدث، أساسا على بيروت بقدر ما كان المؤلف منكبا، بريشته الفانتاستيكية، على تصوير الواقع من خلال اللاواقع المتخـــيل والتناقـــضات، والجنون المتربص بكل فعل، وذلك ما شكل حدث (الريش).

(26) Louis VAX 1974, P 42.5

(27) Jean Raymond: fantastique et science fiction, in: poétique Lyon 1983, P 93.

(28) Irene Bessière: le récit fantastique poétique de l'insertion, ed Larousse, 1974. P 10.

(29) Roger Caillois: Obliques, France, ed stock 1975, P 14 - 15

(30) Roger Caillois: Rencontres, France, ed. P.U.F 1978, P 136.

(31) Jean Michel, l'imaginaire de l'enfant, (Idem) P 100

(32) Jacques finné, 1980, P 26

(33) Rancy Catherine, P 184

(34) Idem, P 184

(35) Maurice levy, 1972, P 179

(36) R. Caillois, 1975, P 19

(37) Encyclopedie AZ vol N° 6, ed atlas 1980, P 2209

(38) H.P. Lovecraft: Epouvante et surnaturel en littérature, ed bourgeois 1969

(39) L'étrange et le Merveilleux, 1979, P 111

(40) Maurice levy 1972, P 74

(41) Elisabeth vonabury 1988, P 112.

(42) L. VAX 1974, P 6

(43) L'étrange et le merveilleux, 1979, P 68

(44) Antoine faure: Genese d'un genre narratif, le fantastique (essai de periodisation) P P 15 - 43, in (colloque de cerisy) la littérature fantastique, ed albin Michel, 1991.

(45) Max Milner: La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique PUF 1982, P 254.

(46) Jean Jacques poulet: Les fatalistes ordinaires de leo perutz. P 166. in (colloque de cerisy)

(47) Roger Caillois 1975, P 26

(48) Maurice levy 1972, P 11

(49) L.VAX. 1974, P 121

(50) MAX Milner, 1960, P 9 - 10

(51) Les genres, qu'est ce que le fantastique ?, ed Bordas 1977, P 358

(52) H. P Lovecraft, 1969, P 22

(53) T.Todorov: 1970, P 89

(54) Christine Brooke, théorie des genres de la science ficton, in: poetique, P.U. de lyons 1983, P 255 - 256.

(55) إن المقصود بالرعب الأدبي هو مزيج من الإدهاش والارتداد النفسي الذي يمكن أن تولده قراءة/مشاهدة شئ شاذ فوق طبيعي، هذا الرعب لا يخلو من دلالات يتقصدها وإلا لما أمكن لـ "لوفكرافت" أن يركز على القول بأن الفانتاستيك هو: هروب فوق طبيعي.

(56) في (الريش) و (أرواح هندسية) أو (وقائع حارة الزعفراني) ليس المهم هو رعـــب الأهالي وغيرهم، ولكنه رعب معنى الحياة، معنى العجز والانهيار والموت والاختفاء.

(57) Jean Raynaud, 1971, P 94

(58) إن امتـــساخ كـــائن بـــشري إلى قرد في ألف ليلة وليلة، يختلف كثيرا عن امتـــساخ مـــم أزاد، فـــي الريش، إلى ابن آوى. أو غريغوري سامسا إلى صرصور ضخم في مسخ كافكا.

(59) Jean Raynaud, P 93

(60) Rancy, 1982, P 182

(61) Jean Raynaud, P 94

(62) Ernesto Sabato: L'écrivain et la Catastrophe, France, ed, seuil P 61

(63) Roland fischer ; l'analyse structurale de la réalité, article in revue Diogene N° 129/1985, P 53

(64) Ibidem

(65) Jean Raynaud, P 93

(66) Idem, P 90

(67) Idem, P 90

(68) Pierre pabile: le Mémoire du Merveilleux, 1962, P 24 cite in T-Todorov 1970 P 62

(69) Max Milner, la fantasmagorie, France, ed P.U.F (écriture) 1982 P 255.

2 - الفانتاستيك والدائرة

من أجل استيضاح أدق للفانتاستيك، يلزم تمحيص علاقته بالمجالات القريبة منه، خصوصا وأن الخلط المنهجي، الذي يلفه هو خلط في التسمية، ولعل أهمية عمل تودوروف تنحصر في الكشف عن حدود الفانتاستيك، وعلاقاته مع العجائبي والغرائبي، من حيث الوظيفة، وإن كان هذا لا ينفي التقارب الذي يكاد يجعلهما يتداخلان بخيوط متشابكة لا تدرك بسهولة، هذا التداخل الدقيق يساهم كثيرا في حث العديد ممن جاؤوا بعد تودوروف إلى تجنب المزالق المنهجية، وإعادة قراءة المتون الأدبية بمفاهيم مضبوطة.

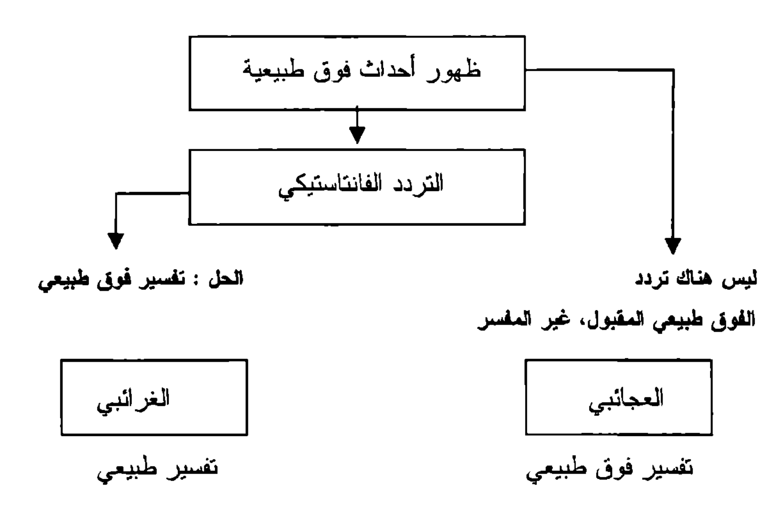
للعجائبي مكونات تختلف في النتيجة عما هو غرائبي، وهو ما أدى بالعديد من دارسي الأدب إلى اعتبار (ألف ليلة وليلة) وكتب تراثية وتخييلية أخرى تصب في قطبي العجيب والغريب، وذلك أمر منطقي يمكن مقاربته، بشكل أوضح، في الخوارق العجائبية الموجودة في الكتب المقدسة، وما تلاها من تدوينات تصب في المجال نفسه أو تقترب منه، فمنذ العصور الوسطى كان الفانتاستيك يتمظهر في مجالات قريبة[1] لذا، فإن مقاربتنا الفانتاستيك، في هذه النقطة ستكون من خلال مقابلته مع العجائبي والغرائبي من جهة ومع عناصر أخرى تنتمي إلى حقله وتتفاعل معه من جهة أخرى، وذلك قصد إضاءته كمفهوم وإبراز طاقاته المتعددة.

2 – 1. بين العجائبـــي والغرائبي

اقتـــنص تودوروف سؤال العلاقة هذه، بشكل واسع وبحث فيه بتفصيل حتى أن الذين أعادوا قراءة الفانتاستيك، انطلقوا مما توصل إليه تـــودوروف[2]، فهو يتموضع بين ما هو عجائبـــي وغرائبـــي ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته، عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الروائـــي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي، فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبـــــي، بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي، لكنها تجد لها حـــلا طبيعيا، وقد مثل تودوروف لهذا بأعمال دوستويفسكي وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب، والخوارق، ثم الأعمال القصصية لأدغار بو، وأجاثا كريستي في أعمالها الروائية البوليسية، حيث الحدث، في الـــبداية يـــولد خوفا من مجهول وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي تنتهي به الرواية.

أما العجائبـــي فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية، مـــثل تكلـــم الحـــيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء.

هـــذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي، فإما أن يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدو فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عـــندئذ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإما أن يقبل بوجود هذه الأحداث، كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب[3]؛ كما كانت الحكايـــات النشـــرية القديمة[4]، حيث الشياطين والجن تتلبس أشكالا حيوانـــية مـــتعددة، وبالخـــصوص أشكالا ضخمة[5] وأنواعا أخرى يتجاذبها، مرة الغريب، وأخرى العجيب.



يبدو من كل هذا، أن تودوروف استطاع التوصل إلى إيجاد صيغة فانتاستيك خالص يتوقف عند التلاحم بين تأويل طبيعي، وتأويل فوق طبيعي وعلى تردد القارئ الذي من الممكن أن يكون ممثلا في التخييل بتـــردد الأبطـــال (...) فعندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي (حلم، مخـــدرات، غـــش...) نكون في الغرئبـــي، وعلى العكس عندما نلزم بقبول ما هو فوق طبيعي، نكون في العجائبي[6]، فالفانتاستيك يميل أكثر نحو العجائبـــي وإن كان الاختلاف يعتمد على تردد القارئ وشخوص الـــرواية، وإدراك الخوف والحيرة، فإن العجائبـــي والغرائبـــي يتوقف على النهاية التي تحيل على ما هو طبيعي أو فوق طبيعي، وبينهما يوجد الفانتاســـتيك، أي أن عنصر التفسير يبقى مكونا أساسيا، بأهمية تعزى إلى أنـــه يدفـــع الكثير من اللبس عن المحكى الفانتاستيكي الذي يجمع بينهما بمهارة.

إن العجائبـــــي والغرائبـــي هما عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبـــي باعتباره يمـــثل "مداهمة لحدود المألوف والمحرم"[7]، بينما يبقى بعيدا بعض الشيء

عن الغرائبي الذي يظهر البطل، وهو "يحكم بجرأة على السلوك اليومي"[8].

إن طرح العجائبي ضمن سياق الفانتاستيك، هو طرح مشروع لأن المحكى القديم كان في مجمله محكوما بالتعجيب، واشتغال العجائبي في هذا المحكى عموما، كان اشتغالا ذا معنى، وذا سلطة شكلت خطابا يضمر (كما يعلن أيضا) خلفيات تخدم أغراضا محددة، وأن أي إسقاط يقول بأن المحكى العجائبي القديم هو فانتاستيك، يبقى جائزا، لأن ثراء المخيلة العربية بالعجائبي هو شكل مخصب، ومتجذر أيضا في عمق العصور، يحترم كليا قانون القديم.

وتعتبر الصلات بين العجائبي والفانتاستيك متماسة لكون "التخييل العجائبي لا يناقض الطبيعي، ولكنه ينجز طبيعة أخرى (...) بينما الفانتاستيك على عكس ذلك، لا يحدث تعجبا بل قلقا، فهو يولد منه تدخل مؤثر للكائن، من وضعيات أحداث، أو سلوكيات ضد الطبيعة والعقل[9] مثلما أن حضور الغريب أو الغرائبي يحقق دينامية تخييلية في النص الفانتاستيكي يرجعها البعض التي عناصر بيوغرافية تعود إلى الطفولة[10]، فهناك ارتباط للفانتاستيك، والقلق كتجربة يعيشها القارئ بوعيها وإحساسها، فيما أن العجائبي يمكن تعريفه بإرجاعه إلى العقلية البدائية، كما يقول ليفي برول، وحسب جلبير دوران هو البحث عن طريقة نحو النموذج الأصل (...) يرسل الصور من المجهول[11]، ويتواجد بشكل كبير في أدب الطفل، حيث يعبر عن عوالم مملوءة بمجموعة قيم متنوعة شأن الحكاية الشعبية والسحرية أيضا[12].

تمييز آخر يجعل العجائبي الخالص ينهض من الانفعال، ويحقق تصالحا مع الاجتماعي، وهو ذو بعد واحد، بينما الفانتاستيكي يحير

ويــــرعب، وله بعدان يمكن أن يتشعبا إلى أبعاد أخرى غير مرئية، تجعل العجائبـــــي يـــرتبط بمعتقدات جمعية، في حين يولد الفانتاستيكي من تجربة شخصية... إنه يحير عندما يطمئن العجائبـــي (...) ففي المحكى الفانتاستيكي يمكن للحيرة أن تأخذ شكلها انطلاقا من جزيئات مخالفة للمألـــوف، مخالفـــة لحدود صدع خفيف[13]، فهذا التقارب قد جعل العجائبـــــي أكثر قربا من الفانتاستيكي، وجعل العديد من الدراسات تهتم به وبتطوره الحديث وتفرعه إلى أنواع عبرت في الآداب القديمة عن وجهـــات نظـــر مخـــتلفة، كما فعل تودوروف في مدخله إلى الأدب الفانتاستيكي.

وفي تحديـــده للعجائبـــــي، سعى تودوروف إلى تصنيفه، نظرا لقرابته من الفانتاستيك، في أربع خانات هي كالتالي[14]:

- **العجائبـــي المبالغ فيه**: وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البـــشري فتصدمه، لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين. فتـــصوير كـــيف نبتت بجسد "أوسى بدرخان" أوراق الخرشوف وكلما جزت عادت لتنبت من جديد، هو تضخيم لصورة وخلق لها.
- **العجائبـــــي الدخـــيل**: وهو الذي يفترض من القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعـــن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها، وهذا العنصر الثاني يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف.
- **العجائبـــــي الأداتي**: وهو المتعلق بالأدوات المسحورة التي تترك انطـــباعا بالعجـــيب، مـــثل بـــساط الريح والتفاحة والطاقية،

وهــذا الجانب من العجائبــي الأداتي صار يعتمده أدب الخيال العلمــي متخذا من تلك الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه.

- **العجائبــي العلمي – أو الخيال العلمي:** هو عجائبــي تجريبــي يختــرق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها، في هذا الأفق، تبدو مقبولة وممكنة.

انطلاقــا من هذا التصنيف[15] يحيلنا العجائبــي إلى إدراك مدى انغراسه في النثر العربــي الكلاسيكي، وكيف أن الرواية الفانتاستيكية قد استثمرته أدبيا، تطعم به رؤيتها، والتي لا يمكن أن تكون إلا انتقادا لحاضر، هو وليد ماض بإراثه الكامل...

وقد اقتنص أحد الباحثين[16] ثلاث لحظات عجائبية يمكن رصدها في الأدب العجائبــــي، وهي خصائص، وطرق يمكن اعتبارها، فضلا عما ساهم به تودوروف، بنية العجائبــي:

- **بالإبــراز والتأكــيد:** مــن خلال تضخيم ما هو معطى طبيعي، فالمحكــى العجائبــــي يتقــصد من خلال مسخه للكائن، إبرازه وتأكيده[17] وإعطاءه بعدا إيحائيا.
- **بالــتعددية:** تصوير كائن بشري أو حيواني بعدد "غير عادي" من إحدى أعضائه، مثل إنسان بأربعة أرجل أو أكثر من رأس، ويمكن لهذه التعددية أن تتجاوز الأعضاء الفيزيقية فتتمظهر في الزمن، ذلك أن ثــلاث ساعات من عمر بيكاس تساوي سنة كاملة من الزمن العادي أو تتمظهر في تعددية فضائية من خلال التحولات التي تطرأ عليه، وأيضا تعددية في لغة الشخوص[18] والرؤية[19]، هذه الخاصية هــي أيــضا ذات أبعــاد متعددة يمكن استشفافها من الروايات الفانتاستيكية.

- **بالاشتراك:** تكوين كائن يصبح خرافيا، انطلاقا من عناصر طبيعية كإنسان نصفه كائن بشري والنصف الآخر على هيئة حيوان – كما لجأ إلى ذلك سيلم بركات خلال تصويره لشخوص روايته (الريش) – الرجل ذو اليد الريشية.

كل هذه الخصوصيات تفضي إلى أن الهدف الأدبي من وراء العجائبي هو الرعب باعتماد التضخيم، والغلو في التصوير، وهما خاصيتان تميزان الفانتاستيك مع اختلاف وظيفي، أي توظيف التشكيلي والخطابي، وكلاهما تخييل، إذ إن العجائبي ليس سوى امتياز مؤقت لاستدكارات المخيلة، هذه الأخيرة التي تمنح عناصرها من الواقع فتعيد صوغها من جديد كما تحرص على انبثاق واقع مجهول وجديد من صلب الواقع الاجتماعي[20]، مثلما ستحرص على خلخلة سكون اليومي، عن طريق ملامسة الظواهر الفوق طبيعية وكمونها في ما هو طبيعي، كما تلامس الواقع بمنظور مغاير لما ألف الكائن النظر به إلى الأشياء، فتهتز معرفته بهذه الأشياء ويسقط في المحتمل واللامحتمل.

وتكمن أهمية العجائبي في المجالات القريبة من الفانتاستيك بعناصر وطرق ساهمت في جعل العجائبي يدخل في علاقة قريبة وحميمة مع الفانتاستيك، كما يدخل في علاقات أخرى بمجالات قريبة منه باعتبار أن الفانتاستيك – كما يقول جان مارينيي – يمكن أن يولد من اقتحام الغريب/الغرائبي لحياتنا سواء تعلق الأمر بحلم أو تجربة معيشة[21].

2 – 2. الحكاية السحرية

إن إدراج الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك، لهذا سعى لوى فاكس L. VAX إلى إدخالها ضمن العجائبي،

فالاختلاف بين ما هو سحري، وما هو فانتاستيكي يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يمثل عالما حقيقيا، فيه شخوص مثلنا، يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي: مرتع المستحيل.

هذه الثنائية التي ترسم خيطا فاصلا بين وقوع الحدث الفانتاستيكي في عالم حقيقي يخضع للامتساخات والتحولات وبين الحدث السحري الخارق، هو حدث في عالم مستحيل غير حقيقي، بكائنات غير حقيقية، والحكاية السحرية هي عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة، كما يقول روجي كايوا، ويلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير، يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن، بينما يتغذى السحري، بدوره، من تصادم الاستيهامات داخل المخيلة، كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة. ففي الحكايات السحرية يتحد القارئ والمؤلف بعقد، بينما المؤلف في الفانتاستيك عليه أن يفرضه على القارئ. في الأولى يغيب التردد مادام القارئ قد تهيأ منذ البداية، غير أن ما هو أمامه ليس سوى حكاية سحرية كلها خوارق، وأحداث فوق طبيعية سحرية.

كما توجد في المحكى السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة، بينما تدور المحكيات الفانتاستيكية في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل. وهذه خاصية تؤكد بجلاء أن السحري لا ينتمي إلى الفانتاستيك، وإنما إلى المتخيل المضاف إلى ما هو حقيقي، فيما يرى آخرون أن الحكاية السحرية صارت فانتاستيكية، وخيالية علمية، بينما رأى روجي كايوا، من جهة ثالثة، أن "السحري هو عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء، ودون تدمير التماسك، بينما يجئ الفانتاستيك عكس ذلك"[22]

حيال هذا، نستخلص أن بعض مكونات النص الفانتاستيكي هي، مـــع خصوصيات محددة، نفسها بعض مكونات الحكاية السحرية التي انتعـــشت في ظروف تاريخية، بعكسها للبنية الفكرية السائدة، وإنتاجها لأدب ظـــل بعيدا عن الواقعي، وقريبا من الفانتاستيكي، الشيء الذي جعله يساهم في تطعيم هذا الأخير، ويمده بمواضيع ثم تحديدها وتلميعها في ضـــوء الـــراهن ومعطـــياته، كما طعمته الأسطورة المشتملة على الـــسحري، الذي يفرز الرمزي، في حدود أن هذا التطعيم ظل متفاوتا ومتغيرا داخل الأجناس الأدبية، كما هو الشأن داخل الجنس الأدبـــي الواحد.

2 - 3. الخيال العلمي

المكون الآخر الذي يتماس مع الفانتاستيك، يطرح إشكالا نظريا، بين ما جاء به تودوروف، الذي أدرج الخيال العلمي ضمن العجائبـــي معـــتمدا في ذلك على مجموعة مظاهر وخصائص، وبين داركوسوفان Darko suvin الـــذي يجعـــل الخيال العلمي متعارضا مع العجائبـــي فيدرجه في إطار ما يسميه بالتخييل الواقعي[23]. بمعنى أن سوفان يدمج الخيال العلمي في الواقعية ويقطع صلاته كلها مع ما هو فانتاستيكي بعد ما أوضح تودوروف تداخلهما لأن الحكاية التعجيبية التي كانت تورد امـــتلاك الـــبطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والشاشة/المرآة العاكـــسة لمـــا هـــو خارجي وغير ذلك، كلها أدوات تخيلية وعلمية. فالخيال العلمي، هو أساسا، جنس روائي استباقي يهتم بالمستقبل حيث يظهـــر القلـــق ضمن أشكال متخيلة انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطـــريقة ما، إنه حكى يتقدم العلم ويبتكر، انطلاقا من عناصر جنينية، وهو ما أثبته العلماء والتقنيون بطريقة ما في ما بعد.

ان المحـــتمل في محكـــى الخيال العلمي يخاطر بالنـــزول إلى العالم الحقيقـــي، كمـــا يلتقي الخيال العلمي بالفانتاستيكي في أن كلا منهما يشتغل على المتخيل. فالفانتاستيك على خط المتخيل، يتعارض والخيال العلمـــي، ويتجلـــى هـــذا التعارض في رؤية المتخيل واعتماداته، أي اهتمامات كل منهما، فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه مبصرا الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد. إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن الـــتوقع والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي إذ أن التنـــبؤ في روايـــة الخيال العلمي هو هدف أسمى[24] ويحقق درجة من العلمـــية، كما يحقق درجة عالية من الأدبية. ويشكل الاحتمال والتنبؤ قيمـــتان أساسيتان لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي وإضفاء الأمل علـــى المـــستقبل، والمبدع في هذا الحقل يحاول "أن يترك واقعه بعد أن يـــنطلق مـــنه، ويـــدخل في حوار مع أشياء جديدة ومع إنسان جديد بتصوره، وفي الوقت نفسه، يرسم صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجـــتمع الآتي"[25]، لكن الطرح الذي وضعه "سوفان" يحدد بشكل دقيق ومدروس، الجوانب التي يختلف فيها الخيال العلمي مع الفانتاستيك وهو تحديد أبرز الفروقات في ثلاث نقاط:

1. يـــتعارض الخـــيال العلمـــي مـــع الحكايـــات السحرية الخارقة والعجائبـــــي، فما هو عجائبـــي أو سحري، غير ممكن التحقق، بيـــنما مـــا هو خيال علمي، يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية.
2. يـــتعارض الخيال العلمي مع الفانتاستيك في معنى الأشباح المرعبة والـــتي تدخل إلى عالم، من المفروض أن يكون تجريبيا بقوانين ضد إدراكـــه (بينما الحكاية السحرية تلغيها)، هذا الفانتاستيك المركب

بالنسبة إلى سوفان غير دال إلا في الحدود التي يكون فيها غير خالص[26]، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل.

3. يتعارض الخيال العلمي أيضا مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها، وتغيرها من خلال استباق الأحداث وتخيلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة، وقديمة تحيل دوما على الماضي السحيق، إنها تنطلق من شيء غير مرئي إلى ما هو مرئي. والاختلاف هنا في التناول والمعالجة، فإذا كان الفانتاستيك يطرح الأسئلة على العالم والإنسان بعنف، فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة، ولكنه يسأل عن أي إنسان وفي أي نوع من العالم هو، ولماذا هذا الإنسان في هذا العالم؟[27].

ولم يغفل سوفان ربط الخيال العلمي بالأجناس التي يسميها بالميتافيزيقا (الفانتاستيك، العجائبي والأسطورة) رغم أنه حدد، وبشكل قاطع، انسلاخه عنها، واقترح اقتسام التغريب Distanciation بينهما أي طريقة معالجة التخييل، فهو يعتبر التغريب بنية متضمنة للجنس يقتسمونها مع الخيال العلمي. وهناك مقاربتان ينظر منهما سوفان إلى المسألة: المقاربة الإدراكية الجدلية حيث العلوم الطبيعية والفلسفة والمادية تقتسم الخيال العلمي.

الثانية،و تتمثل في المقاربة اللاإدراكية، والتي تجمع ما هو فانتاستيكي - عجائبي حيث القوانين الفيزيائية، محددة بالسحر وما هو فوق طبيعي، ويحدد سوفان كل هذا انطلاقا مما هو واقعي - تغريبي من جهة، وبين ما هو إدراكي، من جهة أخرى، لتحديد وظيفة الخيال العلمي، انطلاقا من المحدد الإدراكي وهو فصل غير مكتمل، يبحث سوفان لإيجاد منطق يحكمه، بتحديده أن "الأسطورة

تتموضع فوق الزمن، أما الحكاية العجائبية فهي في ماض نحوي، لا زمني، بينما الفانتاستيك يوجد في الحاضر، غير العادي، البطل يربك الحاضر المتصدع"[28]. كما يميز في المجال نفسه بين الخيال العلمي والخيال الواقعي مبرزا اشتراكهما في النظرة الإدراكية والتعددية في الزمن.

كما يميز بين الفانتاستيكي والخيال العلمي، بدءا من مسألة الزمن في أحاديته أو تعددية متوصلا إلى أن الخيال العلمي شأنه شأن الأدب الواقعي، متعدد الزمن، غير ثابت، بينما الأدب الذي نسميه "لا واقعيا" (فانتاستيكيا) زمنه وحيد هو الزمن الماضي فقط.

ويخلص سوفان في بحثه إلى تمييز دقيق بين ما هو فانتاستيكي وما هو خيال علمي، انطلاقا من قطبي الإدراك/اللاإدراك – الزمن الوحيد، الزمن المتعدد، وهو في هذا ينطلق من فكرة مؤسسة حول مضمون إيديولوجي – بتعبير كرستين بروك روز – [29].

إن الخيال العلمي رؤية استقبالية للعالم ذات جذور تضرب في الواقعية، وتتماس مع جذور العجائبية، من ثم فهو لا يندرج باعتباره عنصرا من عناصر الفانتاستيك، ولكنه مستقل بذاته، يلتقي معه في نقاط كما يختلف عنه في أخرى، وإن كان تودوروف قد أكد على غير هذا، معتبرا أن الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب، مثلما يعبر آخرون عن وجود "آثار الفانتاستيك في الخيال العلمي"[30].

رأينا، حتى الآن تصورين تمت مقاربتهما بمناهج مختلفة وأفضيا إلى نتائج متعارضة، كليا، حول تقنيتين أدبيتين، فتصور تودوروف ينبني على مقدمتين منطقيتين هما: التردد المرموز في النص وتعذر أية قراءة شعرية أو مجازية له، فالشعر يهدم الحكي، والمجاز يدمر الأدبي، بينما

تصور سوفان يتلخص في المضمون الإيديولوجي، الموجه سوسيولوجيا وسياســيا نحو رؤية ماركسية صريحة[31]، فالخيال العلمي عنده ليس في خدمة التكنولوجيا، ولكنه يعمل وفق وجهة نظر لا تفقده أدبيته.

هاتــان النظــرتان، جعلــتا روبــير شولز يقدم حلا توفيقيا بين التــصورين، فالخيال العلمي في رأيه "شكل جديد في خلق عالم آخر، لمــواجهة عــالم معروف بطريقة إدراكية"[32]، ورغم هذا تبقى هناك اخــتلافات واضــحة تجعل الخيال العلمي ينفرد بالعديد من الخصائص والمواصفات والتي تنقسم إلى نوعين اثنين:

النوع الأول: يبتعد، بوضوح، عن المحكيات الفانتاستيكية.

الــنوع الــثاني: يطوره الاتجاه المتوتر حتى يقترب من المحكيات الفانتاستيكية[33].

وتتجلــى أهمــية الخيال العلمي في أنه متخيل يجمع بين الإمكان والاســتحالة في إطار علمي مفسر، يتقدم حاضره برؤية واضحة تحفز العلمــي[34] وتعطيه مجالات جديدة يرتادها في سبيل الإنجاز العلمي أو يحــذر - في تخمين افتراضي - مما هو آت. رؤية الخيال العلمي، إذن، تــزاوج بــين نظرة متفائلة ترى في تطور الإنسان والتحولات ما يعود على البشرية بالأمل، ونظرة تشاؤمية ترى في التطور والتحولات كارثة ســتخلق مــن الآثــام ما سوف يتسبب في عاهات عجائبية ومسوخ متــنوعة، لكن مع إبقاء النظام، وتحديد المألوف في قلب متغيرات عن طــريق المــنطق والتجانس والتماثل[35]، وهذا أمر يطرح علاقة الخيال العلمــي بمــا هو واقعي، وإن كان سوفان قد أدرجه بشكل مباشر في الواقعي، فإن المسألة تطرح على المستوى التخييلي الذي حاول البعض إقــصاءه مــنه، فاعتبروا رواية الخيال العلمي رواية تفتقد إلى العناصر الأدبــية بحــيث إن "المــرور من نمط كتابــي واقعي إلى كتابة الخيال

العلمي، حدث بطريقة مستمرة، محايدة عقلية، بينما يسجل الفانتاستيك، مثل رغبة في التكسير والانقطاع بين الجزء الواقعي للمحكى، والحدث الفانتاستيكي[36].

يساهم هذا التفسير في تعديل رؤيتنا للخيال العلمي، بحيث إن كل التعاريف والاستقصاءات السالفة، توضح أنه يتميز عما هو واقعي بالغيرية، أي بإرجاع واضح إلى مرجع غير موجود، وخلق الصدام والتوتر بين الشيء الأصيل وبين الدخيل، الذي يقتحم المألوف. كما يتميز الخيال العلمي عن الفانتاستيكي بالتماثل، أي بإرجاع ضمني إلى مرجع موجود[37]، غير أن كليهما يتخلق حوافز فوق طبيعية تسبر الطبيعي، وتنتج فيه التناقض الفاعل.

2 - 4. الرواية البوليسية

تعتبر الرواية البوليسية من الأجناس الأدبية القريبة من الفانتاستيك، فهناك من يعتبر أن الحكاية الفانتاستيكية هي محكى بوليسي يغش قارءه ولا يملك غير حظوظ للوصول إلى حل للألغاز[38]، وقد دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء[39] والغرابة والرعب، وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكية، لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض، يتم الكشف عنه تدريجيا، فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء.

إن البناء الفني لهذا النوع يتأسس على قطب التوتر، وتعقيد بنية الحدث، عن طريق تعمية بعض المشاهد، وهي نفس المكونات المؤسسة للنص الفانتاستيكي، حتى وهي حديثة العهد، ظهرت في القرن التاسع

عـــشر، ويمكن إجمال اختلافاتها مع الرواية الفانتاستيكية في نقاط محددة هي:

أ. الفـــوق طبيعي هو مكون مشترك لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكـــي يحـــذف، فهو يبدو مختارا منذ البداية، ومعروضا كشيء لا يـــصدق، بينما الحكاية الفانتاستيكية تملك بطريقة عكسية ما هو فوق طبيعي والذي يكون في البداية غائبا، لكنه سرعان ما يبدأ في الانتشار واكتساح الرواية.

ب. التعارض الثاني يتجلى في طريقة التفسير والنهاية.

ج. القـــيمة الأدبـــية للـــرواية البوليـــسية، هي أدنى من قيمة المحكى الفانتاستيكي

د. الـــرواية البوليـــسية هي جنس أدبـــي شعبـــي عام، فيما يتوجه بالرواية الفانتاستيكية إلى جمهور خاص، لهذا فغالبا ما نجد تداخلا دقيقا بين ما هو بوليسي وفانتاستيكي، ومرد ذلك هو أن الكاتب الفانتاستيكي لا تصعب عليه كتابة الرواية البوليسية إذ إن ادغار بو يبقى رغم كل شيء مؤلفا فانتاستيكيا ولو أنه كتب عدة روايات بوليسية.

أيـــن يمكن استشفاف الجانب البوليسي في رواية (فقهاء الظلام)؟ فباستثناء المشهد الذي سيأتي فيه رجال الشرطة للتحقيق في جريمة القتل الأولى فـــإن باقي المكونات هي خاصة ومشتركة: كالموت، الاختفاء، والغموض، وهي كلها عناصر جاءت نتيجة عوامل فوق طبيعية[40].

2 - 5. اليوتوبيا

إن غياب الكتابة حول اليوتوبيا، في العصر الراهن، يجد له مسوغا في التعقـــيدات العنـــيفة، وغـــياب المكان المثالي، ولكن الكتابات التي

اهـــتمت بهذا الموضوع كانت حذرة جدا في إنجاز عمل يجعل تعريف "اليوتوبيا" هي ناقوس الخطر، أو ناقوسا يبشر بـــ "ضد الزمن الحاضر"(41) في حين يكون الفانتاستيك هو الكاشف عن ظلمة العقل وتشنجات الذاكـــرة الـــتي لا تعكـــس غير الواقع، في أعنف دوراته، وكلاهما - الفانتاستيك واليوتوبيا - يستمدان انطلاقتهما من المخيلة(42)، ويعملان علـــى بـــناء واقع/ضد، هو الرؤية التي تبناها الكاتب، ويدعمها بكل التقنيات الروائية، وإنما يجمع على مستوى علمه بين اليوتوبيات ويضفي علـــيها شيئا من الوحدة الدلالية، "هو بعض الشبه بين إنشاءاتها الفنية، وحدوســـها الحسية وهو أيضا التواصل بين موضوعاتها من جهة، إنها طلـــب المفقـــود(43)، ثم علـــى مستوى آخر(44) ما يجمع بين اليوتوبيا والعجائبـــــي - كمـــا يتجلى ذلك في النثر العربـــي القديم - وبين الفانتاســـتيك هو المخيلة التي هي هنا، عمودية ذات جذور وظلال في الواقـــع تـــرفد الحلم (رؤية حلمية، كما في رحلة "مم آزاد" في رواية الـــريش)، مـــثلما تـــرفد التجربة الذهنية، وهي ذات روابط عدة بين التخيـــيل اليوتوبـــي والخيال العلمي ويبرز هذا التعالق من خلال أنماط أربعة(45):

- تناولها للفردوس، حيث الحياة السعيدة دون مأزق أو أزمات.
- تناولها للعالم الخارجي المغاير، نحو حياة أفضل من الحياة الراهنة.
- تطرقها إلى التحول في هذا العالم، والسعادة التي ستعمه.
- كمـــا تتطرق إلى التحول التكنولوجي والاكتشافات، وكلها سبل لاسعاد الإنسانية.

هـــذه الأنمـــاط التي تعبر عنها اليوتوبيا، يعبر عنها الخيال العلمي ويمكـــنها التعبير عن عكس هذا التفاؤل، كما يقول رايمون وليامز(46)، وهـــو التقاء نوعي مع الفانتاستيك، لأن اليوتوبيا(47) هي تجربة سردية

تبغـــى العمق، لهذا تم نعتها بأنها ضد الواقعي، تتأسس على واقع بعيد ومتخـــيل، بيـــنما الفانتاستيك على عكس، ذلك يتغذى من الواقعية الأكثر يومية"[48]، في حين أن هناك تمييزا آخر يفصل بينهما، فاليوتوبيا ســـتاتيكية كتـــصور مثـــبت، بينما الفانتاستيك ديناميكي متحرك[49] والشمال الكردي، الذي هو الفضاء الروائي في (فقهاء الظلام) موبوء، مشتت، لا نظام فيه، متحرك يتدخل فيه المتخيل الفانتاستيكي (بيكاس والقـــرائن) سعيا لإعادة ترتيبه من جديد، باعتبار أن "الفانتاستيك هو أيضا يوتوبيا اللامكان"[50].

2 - 6. الأسطورة

تتموضع الأسطورة في الأدب لترفد الفانتاستيك، بمادتها الموغلة في القـــدم، وتـــيماتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك، وأهمها بذرة المسخ، حيث تحف الأسطورة بالعديد من المسوخات والمتجلية في علاقة الكـــائن البـــشري/الأسطوري بالماورائي/الغيبـــي، وقد أدرج داركو سوفان، الأسطورة ضمن الجنس الأدبـــي الميتافيزيقي الذي يندرج مع العجائبـــي، والفانتاستيكي تحت اسم واحد متقارب، في مقابل الخيال العلمي، ذلك أن الأسطورة التي تحيل على الماضي السحيق، وتبقى ثابتة لا تتغير، تعطى انطباع الفهم الثابت أيضا.

الأســـطورة في تعـــريف جلبير دوران هي "مجموعة دينامية للرمز ولمـــثال أصـــلي، ورسم خيالي Scheme، نسق ديناميكي والذي تحت إغراء هذا الرسم الخيالي، يتجه نحو التركيب في النص"[51]، هذا الرسم الخيالي الذي هو تصور وسط، جاء بين المعنى المجرد والإدراك للأسطورة المتـــركبة، كما يقول كلود ليفي شتروس، من مجموع متغيراتها[52]. أي أنها تـــركيب يلجأ إليه الكائن البشري في بداياته الأولى، خلقا، حتى

يثبت استقرارا نوعيا، وفي هذا الخلق يترسم الخارق الذي يدهش ويحير، ذلــك أن الأســطورة تحكى حكاية مقدسة (...) تروي بتفصيل هذه الفــوق طبيعــية، وتبين قوتها المقدسة، فتصبح الأسطورة هي النموذج لكــل نــشاط إنــساني دال[53] وهي بهذا خلق متعال ولدته ظروف اجتماعية، وشروط دقيقة وضعت الأسطورة في موضع حساس، دعت الــضرورة في الــراهن الحــديث إلى التفــريق بين الأسطورة الدينية والأسطورة الأدبية، التي اعتبرها رولان بارت مجرد كلام[54] فأصبحت تــتخذ أشــكالا، وتــدخل في مجــال التناص والتأويل، فيعاد المشهد الأســطوري القديم برمته، محمولا على نهر من الترميز، الذي يريد أن يعــادل موضوعيا، الإرث الأسطوري، بالراهن الواقعي وقد وفق هذا التمييــز بــين الأســطورة الدينية، والأسطورة الأدبية[55] في تشرب الفانتاســتيك لــبعض الملامح الأسطورية، وإن كنا لا نجد لها أثرا في (فقهــاء الظــلام) فإن مجيد طوبيا في (دوائر عدم الإمكان) قد حاول مقاربة الأسطورة من منظور فانتاستيكي، هذا إذا سلمنا بأن الأسطورة حاملــة للفولكلور، والتراث الشعبــي، ذلك أن الفانتاستيك تصبح له جــذور في الأســطورة[56]، هــذه الأخيرة التي تؤشر على شيء غير موجود[57]، لكن الفانتاستيك يمتص هذا الشيء عن طريق تضخيمه أو التحجيم منه، حتى يدهش ويحير، ويرتبط بالأسطورة من خلال ارتباط هذا الأخير بالخارق والعجائبي[58].

إن الدراســات العديدة بتعدد الزوايا المنظور منها، والتي تناولت الأســطورة كانــت دائما تبحث عن طبيعة هذه الجذور، وتفاعلها ثم وظيفــتها، الــشيء الذي يضفي عليها شرعية من خلال توظيفها في الأدب الفانتاستيكي، فتصبح شريانا ضمن مجموعة شرايين كلها تصب، في الفانتاستيك.

إحالات:

(1) Marcel Schneider: Histoire de la littérature fantastique en France, ed. Fayard 1985, France, P 8.

(2) لـم يقتصر النقاد في تمحيصهم لهذه العلاقة على العجائبـي والغرائبـي، وعلاقته بالفانتاستيك فقط، لكنهم قاربوا أسئلة تتعلق بموضعة كتابات الخيال العلمي والرواية البوليسية والأعمال الأدبية المؤسسة على الخوارق، وبحثوا في العلائق بينهما وبين الفانتاستيك.

(3) Christine Brooke. P 251.

(4) Idem P 252 et T.Todorov 1970 p 49

(5) L'étrange et le mervielleux, P 138

(6) Ibidem P 138

(7) L'étrange et le merveilleux, P 138

(8) Ibidem P 138

(9) François Marotin (rassemblées par): frontiere du conte, ed. cnrs, Paris 1982 (Article, chap 2, la tradition fantastique ou le heros conteur, le lai de Guingamor, par Andre Morand) P 27.

(10) René Bourgeois: La figure de l'étranger et la symbolique du désir chez Hoffman. P 13. in cahiers du G.E.R.F N° 4. 1993.

(11) Jean Michel P 70

(12) Bruno Bettelheim: la psychanalyse des contes des fees, ed, laffont 1976

فـي كـتابه هذا يدرس بورنو بتلهايم الحكاية وأثرها على الطفل من حيث التربية ومن خلال تحرير خياله.

(13) Francois Marotin, 1982, P 27

(14) T.Todorov 1970 p 60 - 61 - 62.

(15) هـناك أيضا هنري بيناك الذي يضيف العجائبـي السوريالي والذي يتقاطع مـع كـل أنواع التعجيب الأخرى، بحيث إن الفوق طبيعي يندمج بطريقة متناغمة مع الواقع لاستقبال المتلقي.

Henri Benac: Guide des idées littéraires, France, ed, Hachette 88 - P 303

(16) Med. Arkoun(in colloque): L'étrange et le merveilleux P 82.

(17) التأكـــيد علـــى الطلـــسم في (وقائع حارة الزعفراني) والإخبار عن الشيخ عطية.

(18) عواد في (دوائر عدم الإمكان) أو "دينو ومم آزاد" في (الريش).

(19) الرؤية عند أ. دهر ودينو.

(20) مجموعة من الكتاب (نتالي ساروت): الرواية والواقع: ترجمة رشيد بنحدو، منشورات دار قرطبة 1986. ص 22.

(21) Jean marigny: Réflexion autour de la notion fantastique. P 20. in cahiers du G.E.R.E n° 1. 1987

(22) Roger Caillois: 1975, P P 14 - 15

(23) مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، عدد 4 المجلد 4 سنة 1984 ص 181

(24) نفس المرجع السابق،ص 181

(25) Ibidem, P 253

(26) Ibidem, P 254

(27) Claude Bonnefoy: critique de la littérature Moderne, France. Ed. Belfond 1980. P: 133.

كمـــا يتطـــرق الكاتـــب إلـــى أن الخـــيال العلمـــي يستوحي معطياته من الميكـــروبيولوجيا ومـــن نظرية التكون ومن الفيزياء الفلكية، لخلق كائنات ممتسخة رخوة ومخلوقات مشتتة.

(28) Chistrine Brooke, P 256

(29) Colette Dolphin: Méthodes de la statistique linguistique et de Melpertuis, Geneve, ed stalkine vocabulaire Fantastique 1979, P 4.

(30) Chistrine Brooke: theorie du genre P 256.

(31) Idem P 259

(32) Jacques Finné, P 93.

(33) Simone vierne: Jules verne, Paris, ed Balland 1986

فـــي هذا الكتاب تدرس فبيرن ست روايات لجول فيرن تبحث عن التيمات المتـــنوعة والتـــي جـــاء كلهـــا لتصب في البحث عما هو علمي ومرتبط بالفانتاستيك والخيال العلمي.

(34) jean Raynaud, P 97.

(35) Ibid, P 95

(36) Ibidem P 97

(37) Roger Bonniot: Emile Gaboriou ou la naissance du Roman Policier. ed. J.VRIN, France 1985.

فـــي هذا المؤلف يستعرض الكاتب نشأة الرواية البوليسية بفرنسا مشيرا إلى العديد من كتابها وخصوصا إميل غابوريو الذي هو أب الرواية البوليسية.

(38) Jacques Finné. P 62.

(39) يــشكل الاخـــتفاء خصيـــصة مركزية في المحكى الفانتاستيكي في (أرواح هندسية) و (فقهاء الظلام) كما في (الريش) وغير ذلك من الأعمال الروائية الفانتاستيكية.

(40) الخمـــسة اللامـــرئيون، في أرواح هندسية، هم معطى فوق طبيعي، سيظل مهيمـــنا علـــى طول الرواية، يعكس الرواية البوليسية التي تستغل المعطى الفوق طبيعي لتبدده بتفسير ما.

(41) الخمسة اللامرئيون في أرواح هندسية.

(42) Jacques Finne P 26

(43) Louis vax, P 16

(44) عـــبد العزيـــزلبيب: الإيطوبيا والإيطوبيات، الكلمة والأصناف والدلالات، مجلة فصول، عدد مزدوج 3 – 4 المجلد 7 أبريل – سبتمبر 1987. ص 108.

(45) تحـــدث المـــسعودي في (مروج الذهب) والإدريسي في (نـــزهة المشتاق) ورحلات السندباد في (ألف ليلة وليلة) وآخرون عن مدينة النحاس في بحر الظلمـــات وعن الأرض التي يثمر شجرها نساء – حوريات إلى غير ذلك من الأمكنة الخيالية – اليوتوبيات – التي حفلت بها كتب النثر القديم.

(46) Raymond Wiliams: Utopie et science fiction, dans la revue de l'homme et la société N° 73 - 74 Juillet et décembre 1984 France Ed, anthropos P 51.

(47) يحلل وليامز في دراسته السالفة ثلاثة يوتوبيات صدرت خلال القرن التاسع عشر تحليلا يبحث من خلاله عن الرؤية التي تحملها اليوتوبيا.

(48) لطفـــي بركات أحمد: المعجم التربوي: بيروت دار الوطن ط 1 – 1984 ص 145. اليوتوبـــيا مـــصطلح مـــرده إلـــى لفظين إغريقيين يشيران إلى اللامكـــان أو الشيء الخيالي أو المكان الطيب إذ إن معنى الجزء الأول من هـــذا المـــصطلح « U » في اليونانية هو "لا" المقطع الثاني Topos فمعناه

المكـــان (...) وتعتبـــر جمهورية أفلاطون مثالا لليوتوبيا، ثم ظهرت عند توماس مور 1516 وكامبانيلا 1567 ثم فيخته ومدينة الشمس وأطلانطس الجديدة لفرنسيس بيكون، وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ظهرت لسبستيان مرسيه، يوتوبيا بعنوان 2240ن ثم ظهرت بعد ذلك كتابات لسان ســـيمون، والدوس هكسلي، و (الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم و (همسات لأماني فريد و(جمهورية فرحات) ليوسف إدريس.

(49) Jacques finné, P 26

(50) Ibidem, P 26 - 27

(51) Elisabeth vonerburg, P 110

(52) Gilbert Durant, Structure Anthropologiques de l'imagination. France, ed Dunod, bordas, 1984, P 64

(53) Mircea Eliade, Essai d'une définition du mythe, dans aspects du mythe, France, ed Gallimard, coll idee, N.F.R 1971, P 15 - 16

(54) Roland Barthe, Mythologies, ed seuil coll, Point, 1970, P 193.

(55) Northrope frye: Littérature et Mythe, in poétique - 1971 P 495

(56) Elisabeth vonarburg P 105

(57) Paul valery: Petite lettre sur les mythes, dans les œuvres complètes, tome 1 ed Gallimard. P: 963 - 964

(58) Pierre Brunel: Le Mythe de la metamorphose, France, ed Armand colin 1974, P 11

3 – استثمار وإفادات

الــرواية عموما جنس تعبيري بقدرة عالية، مثل الفن كله، على اســتثمار أشكال وأجناس أخرى وإدماجها ضمنه بعد تحويلها وتحويل مــضامينها أو رؤاها، وقد استطاع الفانتاستيك الإفادة من حقول شتى ومختلفة، من المجالات القريبة منه، وكذلك من العلوم، وتحديدا السحر والتنجيم، وعلم النفس وما وراء علم النفس.

3 – 1. علوم السحر والتنجيم

اســتثمر الأدب العجائبــي قديما علوم السحر والتنجيم ومعطياتهما بشكل يجعل بعض الأحداث تجد مسوغاتها في السحر، كما تجد لها تفسيرا عقلــيا، وقــد أعطاه أبعادا دلالية جديدة، وإن كان العلم يسعى إلى تمزيق الــستار الذي يحيط بالأسرار، لتعريتها وفضحها، فإن الفانتاستيك يزاوج بــين خلــق أســرار مغايرة، صادمة ومدهشة، مقابل فضح أسرار أخرى بديهــية، فعنصر الاختفاء بخصوص "الملابيناف" هو لغز غامض وصادم في آن، لكــنه جــاء ليفضح وهم حضور "الملا" كسلطة، وأبوة، يتحقق فيها امتداد الإرث السلالي، والحاملة للدفتر الأزرق، ذي التقييدات الخاصة. من هــنا كان علم السحر، كما يقول لوى فاكس[1]، علما هجينا بين المعرفة والفــن، و كانت معطيات علم السحر والتنجيم (معرفة الأبراج السماوية والعــرافة عموما) حوافز مساعدة للفانتاستيك من أفق يختلف جذريا عن الأفــق الــذي اســتغله فــيه العجائبــي قديما، كالطلاسم والتعويذات، واستحضار الجن لإنجاز سحرات خارقة.

3 - 2. علم النفس والتحليل النفسي

أفاد الفانتاستيك، بشكل كبير من معطيات علم النفس التحليلي، والدروس الطبية، التي تصف وتعالج الأمراض العقلية - النفسية المعقدة[2]، والاختـــلالات الـــتي كشف عنها الطب العقلي انطلاقا من الهلوسات والهـــذيان والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة، بحيث إن فرويد S. Freud حـــاول أن يبين كون الفن والأدب الفانتاستيكيين هما شيئان معقولان، ويكـــونان مثل الحلم: انتقالات مصورة للقلق العميق[3]، ذلك أن هذه الغرابة المقلقة - كما استنتج فرويد - هي خاصية تتحول عن المألوف الذي يمكن أن يصير غريبا ومقلقا، لأنه تولد من عقد ضاغطة لها علاقة جـــد وثيقة مع الهلوسات والجنون، وكل الأغراض الأخرى، فالغرابة المقلقـــة، في هـــذا المستوى، تعني اللامألوف[4]، الذي يلتقي بالإدراك ونوعيـــته، مـــن ثمـــة كان علم النفس، دقيقا، في تقديمه لتعريف محدد للفانتاستيكي كشيء عقلي، يصور الاحتمالات الداخلية، ومسوخاتها: (يستـــشهد فـــرويد، في تحلـــيلاته، بنص فانتاستيكي لهوفمان بعنوان L`homme au sable). وأيضا الاستيهامات والاستدكارات المرضية، والتي يوظفها المبدع الروائي لإفراز هذه الغرابة، مثلما أفرزتها المؤلفات العربية - كما يقول فرويد - في ارتباطها بالجن[5] والخوارق، وقد أفاد الأدب الفانتاســـتيكي من كل معطيات علم النفس في رسم الشخوص وأفعالهـــا، ذلك أنه يعمل على استيلاد الرعب من هذه التصرفات، من خلال اعتماده على:

- تصوير مشهدي دقيق للحالات والاختلالات المصاحبة لها.
- استغلال هذه الأفعال بتضخيمها، وإجادة رسمها بشكل آخر.

وعلـــى هذا الأساس، فإن العمل الاستنباطي ووصف هذا الباطن المظلـــم بقلقه المخيف، تعرية وتشريحا، يكسب النص الروائي شرعيته.

ففي تحليله لقصة هوفمان كان فرويد يبحث عن الشعور بالغرابة المقلقة l'inquiétante étrangeté في نفسية الشخوص، وكيف أن الأحداث تدخل المتلقي إلى عالم حقيقي، وعالم فانتاستيكي[6].

ان الـــشعور بالغـــرابة - كمـــا يحدد ذلك لوى فاكس - يجعل الإنـــسان غـــريبا عن نفسه[7] بأفعاله وسلوكه اليومي الشاذ، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى رواية (الريش) بحلول جسد "مم آزاد" في "ابن أوى" والإثنين في حلم دينو، توأمه العجيب، أو في رواية (فقهاء الظلام) بين بيكاس الأب وبيكاس الابن.

كمـــا تفيدنا، وفي نفس السياق، رواية (الريش) لسليم بركات، خـــصوصا في ما يتعلق برحلة وهمية لـــ "مم آزاد" وبامتساخات تجري علـــى مستوى المخيلة، تنطبق، بشكل عميق، مع استنتاج فرويد حين يقول: "إن الغرابة المقلقة تولد غالبا حينما تمحي الحدود بين الاستيهام والواقع"[8]، هذا الأخير الذي يعرض على المتلقي كحقيقة ثم تتحول إلى شيء فوق الحقيقة.

علاقـــة المـــضاعف بالصورة في المرآة، كما تحدث عنها أوتو رانك Otto Rank وتبادل الأنا، وانقسامها وشتاقها، تتواجد في العلاقة بين الـــتوأم "مـــم زاد" و "ديـــنو"، كما هي بين بيكاس الابن والأب، حيث "الهذيان يولد منه الحلم"[9] والحلم يولد من الهذيان الذي هو إدراك مختلف واســـتثنائي مـــثل إدراك ابـــن زارى أو عقدي، أو الإدراكات المتسخة لبـــيكاس وحـــالات الاضـــطراب والعناد والهوس ثم الاكتئاب والشك المـــستمرين، وهو ما نجده في علم النفس الإكلينيكي[10] بقسيمه الكبيرين: المـــرض العقلي - الذهاني والمرض النفسي - العصابـــي، وما يولدانه من فصامية تفضي، كما هو في حالات الشخوص الفانتاستيكية، إلى "انحطاط واضح في القوى العقلية، وعدم اهتمامه بالواقع وتحريفه إذ يتغير هذا الواقع

والعـــالم الموضوعي في نظر الذهاني تغييرا واضحا فيراه بصورة شاذة"[11]، وإذامـــا أمعنا النظر في الموروث الفانتاستيكي العربـــي، الراهن، فإننا نجد اهتماما بينا، لأن "الهلوسة هي أشكال ممكنة من إدراك المتعة"[12]، وإدراك الاختلالات الكبرى في الواقع والذات الإنسانية حيث إن تحليل فرويد، أو جمـــيع الذين تناولوا الإبداع الروائي الفانتاستيكي عن طريق شخوص كان إدراكها للعالم الخارجي يتوزع إلى نمطين:

الـــنمط الأول: إدراك حقيقي في الواقع النفسي، المنسوج بغياب هذه الحقيقة حيث الهذيان هو النموذج الأعلى.

الـــنمط الـــثاني: هو الإدراك الذي له مكان في حقيقة مضفورة بالرفض، حيث الاستيهام هو النموذج أيضا[13].

3 - 3. ما وراء علم النفس

مثلما هو معروف في مجال علم النفس المرضي من اختلالات، يتم عـــبرها التعبير عن اختلالات الموازين الكونية، فإن الرواية الفانتاستيكية قـــد اشـــتغلت في مجال أعمق من هذا، وهو مجال ما وراء علم النفس، الذي يهتم بالظواهر النفسية غير المعروفة علميا، الشيء الذي يجعل هذا العلـــم يلتقـــي بالفانتاســـتيك لاهتمامهما بنفس الأشياء الخارجة عن الإدراك الحـــسي، ولكنهما يختلفان في أن الميتانفسي يسعى إلى إزاحة المخـــيلة من عمله أولا، ثم البحث عن العلمية، لكونه يتكفل بالظواهر الـــنادرة، ذلك أنه إذا كانت لهما نفس المنطلقات، فهما يتعارضان في الـــتوجه، لـــيس تعارضـــا مطلقـــا، لأن الهدف الأدبـــي في الرواية الفانتاستيكية لا يجيب، بالضرورة عن أسئلة علمية بأجوبة علمية ولكنه مفتوح، وهي سمة الرواية عموما والتي لا تقدم أجوبة للمجتمع بقدر ما هي رؤية ينظر منها إلى الواقع.

3 - 4. الفانتاستيك: ملتقى التخييل المتعدد

يتوسل الفانتاستيك مجالات أخرى قريبة من مجاله، متخطيا بذلك حدوده لارتياد آفاق جديدة ومتصلة تشكل خريطة ومهادا يغترف منه، وعلى الرغم من كون المجالات الأخرى ذات حدود مرسومة، فإن مكوناتها لا تنفك تلتقي مع مكونات الفانتاستيك من بعيد أو قريب، الأمر الذي يفضي إلى الحرص على تأكيد مدى اتساع المجال الفانتاستيكي، واشتماليته، من خلال قدرته على الاحتفاظ بعناصر أخرى يعزز بها وجوده كتشكيل يتضمن خطابا مغايرا للخطاب الواقعي، فهو يهضم هذه المكونات ويتغذى بدمها، كما يتغذى من شرايين العجائبي والعلمي لأجل توضيح علاماته داخل الرواية.

إن العلاقة القائمة بين الفانتاستيك والمجالات القريبة منه، ارتباط شبكي مرسوم، يعمل فيه الفانتاستيك على تضفير بعض المكونات الأخرى في تخييل خالص، يترجم وضعية معينة، مادامت الرواية الفانتاستيكية هي عمل أدبي مفتوح متكون من نصوص الرعب والفولكلور والإرث القوطي[14]، وفي المجالات الأخرى - المسرودة سابقا - يمتص ويعيد التشكيل قصد إنتاج معنى فانتاستيكي جديد.

وإذا كان توضيح علاقة الفانتاستيك بالمجالات القريبة منه، قائما على تبيان الاختلاف، والإئتلاف، أو كما يقول جان بول سارتر بأن جوهر الفانتاستيك هو أن يعطي صورة مقلوبة لاتحاد الروح بالجسد[15]، فإن ذلك لاستنتاج التموضع الحقيقي للفانتاستيك درءا لكل خلط من جهة، وإبداءا لاتساع قاعدته التي يمكنها أن تستوعب العديد من الأجناس الأخرى من جهة ثانية. فالارتباط الشبكي، هذا، ينقسم إلى قسمين: قسم أول يجمع الفانتاستيك بالعجائبي والغرائبي والحكاية السحرية ثم الخيال العلمي والرواية البوليسية واليوتوبيا وهذه كلها

أشكال أدبية قائمة، عرف بعضها فتورا لما لم تستطع استيعاب تناقضات الـــراهن، فـــيما ظلت روايات الخيال العلمي والرواية البوليسية تعرفان نشاطا متزايدا.

وقـــسم ثـــان يجمع الفانتاستيك بالأسطورة، والفكاهة السوداء، والإفـــادة مـــن العلـــوم... وهـــي أدوات تشكيلية تساهم في تثمين الفانتاســـتيك وتطعمه بإيحاءات جديدة، باعتبار أن الفانتاستيك ظاهرة استيتيقية وجنس حواري يعكس تمزق الإنسان[16] ويهتم أساسا بخرق التعارضات البارزة[17] حتى يتحقق فنيا ويعبر بصوغ أدبـــي شفاف عن نـــسيج نفسي واجتماعي وتاريخي وثقافي، بشكل مرآوي منفتح على أكثر من تأويل.

احالات:

(1) Louis Vax 1974, P 19 - 20

(2) Ibidem P 20 - 21

(3) Ibidem P 22

(4) S.Freud: L'inquiétante étrangeté et autres essais, France, ed folio/essais Gallimard N° 93 - 1985 P 215 - 216.

(5) Idem. P 217

(6) Idem, P 230

(7) Louis Vax: la séduction de l'étrange (étude sur la littérature fantastique), ed, quadrige/P.U.F paris, 1987, P 12.

(8) S.Freud 1985, P 251

(9) J.D.NASIO: Naissance d'une hallucination (l'épreuve de réalité et le sujet halluciné) in revue Etudes Freudiennes. Ed: études freudiennes, 1984, P 104

(10) مصطفى فهمي: علم النفس الإكلينكي مكتبة مصر (د.ت)

(11) نفس المرجع ص 199

(12) NASIO, 1987, P 101

(13) NASIO, 1987, P 101.

(14) H.P Lovecraft: Epouvante et surnaturel en littérature. France, ed Bourgois 1969 P 35.

(15) Jean Paul Sartre: (situations I) critique Littéraires. Coll: idée Gallimard Paris 1975.

(16) Jean fabre: Pour une sociocritique du genre fantastique. P 44, in (colloque de cerisy) la littérature fantastique, ed Albin Michel 1991.

(17) Irene Bessière: Le récit fantastique. France, ed larousse 1974.

4 - مواضيع الفانتاستيك

الحديث عن المواضيع الحافزة التي لامسها الفانتاستيك، هو حديث عن مكون آخر من مكوناته التي تساهم في تمييز المحكى الفانتاستيكي عن المحكيات الأخرى، وهذه المواضيع تشكل، في عمومها، بنية شديدة الدقة لمجموعة تيمات تأخذ شرعيتها، وتؤسس لرواية فانتاستيكية، فالأدب الفانتاستيكي رهين معالجة العديد من المواضيع كما هو منذور لالتقاط مواضيع أخرى شديدة التعقيد والغرابة.

وقد حصر العديد من النقاد هذه المواضيع منطلقين من أننا نعرف الفانتاستيك عن طريق كم من الصور التيماتية، فحصروا مجموعة تيمات تناولها الفانتاستيك، وهو أمر طرح إشكالين اثنين:

الأول: ويتعلق باستعادة مواضيع قديمة تعجيبية، فقدت فاعليتها في الأدب الحديث، وهي خاسرة، لأن المواضيع العجائبية، التي حفلت بها الآداب القديمة وكانت تستند على مرجعية ثقافية واجتماعية وسياسية تؤطر تلك المواضيع، وتشكل حقلا خصبا وقابلا للتفاعل معها، والاستجابة لها. فهناك مواضيع فانتاستيكية كثيرة "فقدت رعبها" و لم تعد تستولد جاذبيتها وسحرها الإبداعي الذي من المفروض أن ينجم عنه تردد ورعب، لهذا كانت أية استعادة "تيماتية" رهانا خاسرا، نسبيا لم تستطع الصمود أمام عنف الواقع الذي تجاوز العصور الفائتة ومواضيعها.

الثاني: يأتي مغايرا للإشكال الأول، ويتعلق بترتيب مواضيع جديدة، ابتكارا، على متن القديم، فقد شهد الأدب الفانتاستيكي

مواضيع أكثر التصاقا بالواقع وشخوصه، كما كانت المواضيع الفانتاستيكية القديمة تهتم بما هو فوق طبيعي، والتصاقها بالماورائيات كان شيئا واضحا، أما نزولها إلى أرض الواقع فهو شيء عرضي، والخطاب هنا كان خطابا فوق طبيعيا، يخاطب في الإنسان منطق الغيب لا ليزعزعه بل ليثبته ويزكيه، في ما أن الخطاب التيماتي في الفانتاستيك الحديث، هو خطاب ينطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعية، ليس لتأكيده، ولكن من أجل تفجيره، وهذه التيمات ليست، في حد ذاتها هدفا كما هو شأن موتيفات العجائبي القديم، بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة.

ومما يشفع للمسألة، أن مواضيع الرواية الفانتاستيكية هي مواضيع لصيقة بالواقع، جوهرا، من حيث هي خطاب وظيفي يؤدي رسالته ذي الحمولات المعرفية، والسياسية وتشكل رؤية للعالم، ويؤسس رؤيته هذه انطلاقا من هذه المواضيع،التي هي بنية العمل الروائي الفانتاستيكي محمولا على تقنية مغايرة، وإذا نحن رمنا استقصاء هذه المواضيع، فإننا سنجد أنها تتمحور حول أربعة مواضيع أساسية تتكامل في ما بينها:

4 - 1. الامتساخ والتحول

وهي تيمة يمكن القول إنها تسود غالبية الأدب الفانتاستيكي، تتماس في شكل مضخم مع تحولات الواقع وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها، إذ إن امتساخ شيء ما هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الإنتقاص، وقد شكلت هذه التيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية حيث برز الامتساخ في صوره المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا[1]، وقد تم استعمال هذه المسوخ بشكل موسع في الصحافة من خلال الكاريكاتير وفي التلفزة والسينما لإنتاج

الخوف[2]، كما استفادت مدارس الرسم من المسوخات، خصوصا السوريالية، التي استغلت المخيلة في ابتداع مسوخ تثير الدهشة والخوف والتقزز أحيانا.

1. **امتساخات الإنسان:** تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تتلوها تشويهات نفسانية، كما هو الأمر عند لوفكرافت و "كافكا" و "الغيطاني" و "سليم بركات" وتتمظهر هذه الامتساخات الإنسانية في ثلاثة مظاهر: الإنسان الحيواني (مم آزاد الذي سيتحول إلى ابن آوى) والحيوانات المؤنسنة ثم النبات المؤنسن.

بالنسبة للإنسان/الحيوان[3] فالامتساخات تبدأ في الكائن الواقعي الذي يمتسخ إلى ذئب كردمانة يفترس الناس، كما قد يتحول إلى رتيلاء أوطير جارح يعى ويفكر بعدوانية، ثم ينشر الرعب أنى رحل، أو يمسخ مصاص دماء وهو عجين من ميت حي، وهامة يغادر قبره ليلا، وعبر الفضاء ينتقل ليدخل من النوافذ إلى بيوت ضحاياه، فيمتص دماءهم بغرز أنيابه العجائبية في عنق الضحية، هذا الأخير الذي يتحول بدوره إلى مصاص دماء، كما قد يطرأ الامتساخ على الكائن دون امتزاج بينه وبين أعضاء الحيوان أو النبات، فيطال التحول المظهر الخارجي عبر اللون – الحجم، أو المظهر الداخلي، ويتعلق بالعمر الزمني حيث يمسخ الطفل بين يوم وليلة، شيخا عجوزا، أو أن يولد وهو بعمر الشيوخ يتكلم بعلم سابق، يحاجج ويعلم بالآتي شأن بيكاس في (فقهاء الظلام)، أيضا تعددية الأعضاء، رأس واحد بأجسام متعددة، أو جسم وحيد برؤوس عدة متباينة، أو تعدد الأيدي والأرجل باقي والأعضاء أو التضخيم والتحجيم من جسم هذا

الكائن، وهناك أيضا الأعضاء المنفصلة في الجسم الإنساني، والتي تحيا بنفسها، تتكلم وتتجاوب مع الكائنات الآخرى كأنها كائن مكتمل[4].

2. **الحـــيوان:** على مستوى الترتيب، هناك حيوانات تمتسخ وتتحول نتيجة فعل خارجي يسمها بردود أفعال عدوانية، تنتج رعبا وحيرة بترصدها لخطوات الكائن البشري، فتخلف ضحايا مماثلة، تتجانس في النتيجة مع ذاك الحيوان.

3. **النـــبات المؤنـــسن:** في هذا الجانب[5] يورد الروائي الفانتاستيكي صـــورا لـــتحولات الجن أو الشياطين إلى صفات نباتية، كما هو الشأن في (الكوميديا الإلهية) لدانتي، مثلما يسمع نواح الأشجار في العديـــد من الأعمال النثرية القديمة، وخوارق أخرى تتعلق بالنبات في (فقهـــاء الظلام) وفي (الريش) أيضا، إذ نصادف الشجرة التي تخمن وتفكر كأنها شخص من شخوص ذلك الواقع.

أمـــا الامتـــساخات التي تطال المكان المتضمن للحجارة، فهي أيـــضا بفعل خارجي، إذ يصبح المكان مثل شخص آخر له سلطة، يفكـــر ويعـــي ما يفعل كما يقتنص ضحاياه، وقد حفلت المؤلفات الأدبـــية بجمـــيع أنـــواع الامتساخات في شتى العصور، وقد عمل العجائبـــــي علـــى استثمار المسوخات، كما استثمرتها الأسطورة والخـــيال العلمي، والآن يستفيد الفانتاستيك منها ويجعلها في شكل جديـــد يعبر عن حقائق نفسية ثاوية في أعماق الإنسان، ففي رواية (فقهـــاء الظلام) يطال الامتساخ الأشياء كلها، الحيوان وهو صورة علـــى الـــسجادة، والنبات وهو يخمن ويحاسب ثم الكائن البشري، خـــصوصا بيكاس الذي كان امتساخه سبيلا لامتساخات أخرى، سيعمل الراوي على سردها بفصائلها العجائبية.

4 - 2. تغير السببية

إن تغير السببية هو أمر اقتضته التحولات العامة وتتجلى في أمرين اثنين:

- **الزمن**: يمكن، بدوره، أن يكون بطلا فانتاستيكيا داخل العمل الروائي، بحيث يتوقف لمدة أو يرجع إلى ماض سحيق، كما يمكنه أن يفر نحو المستقبل، ويبدو سريعا حينا، وبطيئا حينا آخر.
- **المكان**: الفانتاستيك في المكان يبدو أكثر وضوحا، فهو ليس مجردا مثل الزمن، إذ دأبت الرواية الفانتاستيكية على البحث عن بعد رابع للمكان، مما يدعو الفانتاستيك الحديث إلى الاتكاء على الفيزياء النظرية/الحديثة، وهو حقل معرفي شديد الدقة والصرامة.

4 - 3. الاختلالات

إذا كان الراوي الفانتاستيكي قد استفاد من حقول معرفية، علمية وأدبية، فإنه استفاد أيضا، وبشكل كبير من المعطيات المستجدة لعلم النفس والحالات الشاذة، والتجارب والأبحاث التي ينجزها العلماء المتخصصون؛ فالعديد من الروايات الفانتاستيكية رسمت مواضيعها انطلاقا من موضوع نفسي، بتجربة أو تصور لنظرية، خصوصا الجانب المتعلق بالاختلالات العقلية، وردود الأفعال العنيفة، فتجيء الشخصيات غير سوية، تصدر عنها أحداث غريبة تثير الدهشة والفزع، شأنها في ذلك شأن تصوير حالة الطبيب الذي يجرى تجارب مرعبة على شخوص أبرياء أو شخص يتحول في ظروف مفارقة، من حالة الذكورة إلى حالة الأنوثة، وغير ذلك من الأعراض الشاذة.

4 - 4. لعبة المرئى واللامرئى

الكتابة لعبة، كما هو الفانتاستيك بدوره لعبة تشكيلية مع الخوف والحيرة، لعبة لغوية مع معنى الرعب والتردد، الشيء الذي يجعل تيمة المرئى واللامرئى من المواضيع التي كان لها حضور مكثف في الآداب القديمة واستمر في الرواية الحديثة، لكن التغيرات التي طرأت على هذه التيمة كانت جذرية، فبعد ما كانت هذه اللعبة، في الأدب القديم، تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصها من الجن والشياطين، صارت في الرواية الحديثة تعتمد، تشكيلا، لاستيلاد الشك والتردد، وقد كان لحضور المرئى/اللامرئى في (فقهاء الظلام) وقع خاص من خلال بيكاس، الذي كان يظهر ثم يختفي، وأيضا اللامرئيون الرواة الخمسة في (أرواح هندسية)، فكل هذه الأحداث تدخل في إطار لعبة المرئى واللامرئى لتجد مسوخاتها داخل الرواية بعد بسط مجموع التعالقات، والتي تتماس مع الفانتاستيك وتدخل معه في تعالق وتمازج من خلال تحديده، ومقاربته منهجيا كتعريف، ثم الثوابت التي تضبطه من جهة، وتمحيص هذه العناصر والمجالات القريبة منه من جهة أخرى لأجل إبراز المناحي التي ترفد الفانتاستيك وتمده بأدواتها ومواضيعها، متفاعلة معه، مع احتفاظها بخصائصها المميزة لها كتقنية أدبية، بحيث إن تبرير الفانتاستيك لا يمكن أن يتأتى إلا بالحديث عن الحقول القريبة منه والتي يتفاعل معها[6].

احالات:

(1))n° 375-376 Août-Sept 1987 L'animalité P 715 Critique (Revue
فـــي مقـــال لاليزابث دي فونتيناي Fontenay تتناول كيفية اختراق الكتاب للممنوع في استعمال مخيلتهم لإبداع الإنسان الهجين مع الحيوان الذي يمثل اللاعقل.

(2) Gilbert lascault: Le Monstre dans l'art occidentale, France, ed: Klinskieck 1973 P 64.

(3) Pierre Brunel: le mythe de la métamorphose, France, ed Armand colin, 1974, P 274 - 283.
نيـــل برونيل كتابة هذا بقاموس لأهم المسوخات التي طالت الكائن في كل الكتابة الأدبية.

(4) نمـــاذج هـــذا: أنف جوجول – الرأس المقطوع: محمد برادة. الأصابع في (فقهاء الظلام) و (الريش).

(5) Gilbert Lascault 1973, P 114

(6) كيفية تفاعل الفانتاستيك داخل الحقل الفني، وتجلياته، انظر: شعيب حليفي: الفن الفانتاستيكي: الرسم، الموسيقى، السينما. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء عدد 226، ص 6 – 8
– يوحـــنا دانـــيال يوحنا: ثلاثية سيد الخواتم، مثال للفن العجائبـــي الحديث (مقـــالة) مجلـــة (جـــريدة الفـــنون) العـــدد 34، أكتوبـــر 2003 الكويت ص 46 – 47.

5 - التفسير في الخطاب الفانتاستيكي

داخل الخطاب الفانتاستيكي، هناك خطابات أخرى مفتوحة، غير منتهية تخضع للتطور، تعتمل بها جينات تضمن للعمل الروائي أهميته، وتعطيه إمكانية التواصل مع المتلقي من خلال التأثير فيه من جهة، ووعي القارئ الذي يحيله على تأويلات وتفسيرات من جهة ثانية.

فالخطاب الفانتاستيكي يتشكل في النص الروائي، من تضافرات تتصادم وتتحول، ويعمل على نسج كل هذه العوامل،ضمن التركيب العام الذي يجيء مثقلا بإرث ديني، صوفي وسياسي - اجتماعي يؤثر في الكلمة التي تتجدد دماؤها، وهي تصطبغ بلون الانهيار، الذي يربط الراهن - في خصوصياته - بالماضي والمستقبل المستشرف.

إن الكلمة في الخطاب الفانتاستيكي محررة من قيود الواقع، لها ذاكرة "آثمة" تتغذى من فضائح العقل والواقع، وتسعى إلى التقاط أنينه المرتبك قصد تشخيص نبضه المختل، كما تسعى إلى تجسيد رعب الواقع ببطش الذاكرة، والتي تخدش حياء الباطن وتقشر جلد الواقع، فتصير الكلمة سلالة مزدوجة من الواقع الطبيعي والفوق طبيعي، لها حمولتها الخاصة، ومستقبلها الذي تعبر عنه، مرد هذه الدلالة التي اكتسبتها، يرجع إلى انفصالها عن المعنى العام، المبتذل والمعنى القاموسي، الذي حاول أن يقيد المعاني في بعد واحد لا يتغير، إلى معنى تتناسل منه معاني يكمل بعضها البعض، ومعاني تتواصل شرايينها بشرايين الكائن الذي يكتب أو يكتب له.

والرواية الفانتاستيكية، تحديدا، هي رؤية وشهادة: رؤية على واقع حقيقـــي تصور بشرايينه دماء متباينة ومفارقة، وشهادة باعتبارها جوابا متحركا، على أسئلة ثابتة وقدرية، كالموت والقهر والكبت والاستبداد، والجـــنون... أســـئلة تتخفى خلفها قاطرات من أسئلة كونية تدخل، بدورها، في إطار الإرث الذي نتجاسر على حمله في تاريخنا.

أســـئلة قدرية قضى أن تلازم هذا الكائن، وتكون بداخله ثغرات زادت من اتساع "دراما الراهن"، فباعدت بين الروح وأنينها، وصارت الغربة سؤالا محيرا كالألفة، وكانت الرواية مثل نوع من المعراج تتخطى هـــذا الثـــبات بأسئلة أخرى مضادة، دقيقة الصياغة، مفتتنة بهذا الواقع المـــستجد، تلاحقـــه، لاهثة لتسجله وتصوغه في مواقف وشخصيات، وأفعـــال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخص،تصف وتسرد[1]؛ والرواية الفانتاستيكية ملأى بهذا الافتتان، بطريقتها المميزة، وما (فقهاء الظلام) ســـوى سؤال لأعماق الإنسان في الشمال الكردي، كما هي (أرواح هندسية) و(الريش) سؤال لمصائر الكائن عموما، في مواجهته مع أسئلة كبرى تلتقطه إلى الموت أو الجنون.

إن مـــواجهة الـــرواية لهـــذه الأسئلة، والتي تشكل نواتها الصلبة والمتفجرة بما هو مألوف، وغير مألوف، وضعها أمام إشكال يعد مكونا مـــن مكوناتها، وهو التفسير المقدم لبعض الأسئلة التي تطرحها أحداثا وظواهـــر، وهـــي عملـــية لا تخلو من إبداع مرتب، ارتبطت الرواية بالتفـــسير كمكون من مكوناتها، لأنه يساهم في تبديد التعقيدات التي لازمت البدايات، وقد تشابكت فيها أحداث غامضة أو ناقصة يلزمها تفسير يتمم المعنى ويلجمه.

إن التفـــسير هو مكون أساسي من المكونات الداخلية للمحكى الفانتاستيكي وأداة في يد القارئ يستعملها لأمرين اثنين:

- من أجل تبديد الغموض الذي يؤكد الحدث وهو تبديد يوازي إضاءة تلك الجوانب المختلفة، في إطار الأجناس الأدبية، ذلك إن الإضاءة في عملها الموسوم بالواقعية تكون كاشفة وصريحة، ومثبتة بشكل مكثف على الشيء المرغوب في إضاءته، وتختلف في الحكى الفانتاستيكي[2] بحيث لن يكون التفسير واضحا بالمرة، كما لا تكون جوانبه مضاءة بالشكل الصريح، وإنما يعتمد الإيحاء بالقرائن كركيزة أساسية.

وانطلاقا من هذا الاعتبار يشكل التفسير في النص الفانتاستيكي مكونا، لأن هذا المحكى يحتوي على غموض وأحداث فوق طبيعية، تخلق حيرة وترددا لدى القارئ والشخوص معا، والتفسير يأتي بالضرورة، لحظة يراد استيضاح بعض الغموض أو التعمية أكثر، وهذا ما نجده في التفسير المتعدد والمفتوح إذ يتم الانتقال إلى مرحلة أعلى وهي التأويل، والكاتب في هذا المستوى يقدم تأويلات تتصادم في ما بينها، مع نسبيتها.

- إن التفسير في المحكى الفانتاستيكي له وظيفة امتصاصية لتلك الحيرة والقلق المتولدين عن الأحداث الفوق طبيعية، وقد شكل التفسير قديما مدونة كاملة سادت لعصور كثيرة واتخذت أشكالا عديدة تختلف جذريا عن التفسير كما نفهمه اليوم، فوجود الملاحم واعتمادها على نمط معين شكل لحمة، بنيتها الأساسية في العمق، هي الأساطير، وذلك قصد تفسير العالم، وخلق بداهة تؤطر ذاكرة الإغريق، والتي كانت بتعبير نيتشه سطحية من شدة عمقها، كما اختلفت التفاسير والتأويلات[3]. في الفكر العربي وفي القرن الأول والثاني، على الخصوص، كان العصر عصر تفسير بامتياز، أباح التأويل في حدود خدمة النص، فتفاسير القرآن، والشروحات

التي كانت آنذاك، كان يسندها خيط واحد هو الإثبات - النفي، أي أن التفسير كان يدور على قطبين اثنين:

قطب إثبات الدعوة وقطب نفي الوثنية، كما كان الشأن - وبتعصب مبالغ فيه - في أوروبا المسيحية خلال القرن الخامس عشر، وبعض التفاسير التي كانت تهدف إلى جعل الثبات جوهرا، فلما جاءت تفسيرات "جاليليو" و "كوبرنيك" لتعلن عن زيف تلك المقولة وإعطاء تفسير بديل للعالم، مغاير لما ألفه الآخرون من رجال الكنيسة، وكذلك الفكر التقليدي، كان التفسير صدمة، كما كان بداية لتحرير الحساسية الفكرية من أسر التفسيرات الدائرية الجامدة.

وقد تطور المفهوم مع ثورة العلوم الإنسانية التي فتحت مجالات عدة للخوض في عوالم الكائن والأشياء، فابتدأت أمور عديدة، كانت غامضة من قبل، تجد لها تفسيرات علمية (من الفيزياء أو البيولوجيا) في المجالات الاجتماعية والثقافية.

فعلى المستوى الأدبي كانت الأعمال النثرية القديمة تلجأ إلى تفسيرات فوق طبيعية لأحداث طبيعية[4]، بل يمكن الاستنتاج من قراءة أولى لأهم هذه الأعمال النثرية العربية، أن التفسيرات التي كانت تقدمها هي تفسيرات تفتح المجال أمام المخيلة، فتجيء فانتاستيكية عجائبية وفوق طبيعية: فالليالي والسير، وكتب التاريخ التي ألفت قبل ابن خلدون أو في فترات التقهقر من جهة، وكرامات المتصوفة، ويوميات الرحالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى... كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه (غيبيا) خارقا، وتلزمه كتابات عدة لاستجلاء العديد من الأسئلة التي يمكن أن يطرحها هذا الموضوع البكر، لكن السؤال في هذا المجال هو سؤال يندمج في

إطـــار الإرث الـــذي ورثناه. ففي القرن التاسع عشرالميلادي، بدأت الكـــتابات تؤســـس لبدايات جديدة في النثر العربـــي، لكنها كانت متأثـــرة بالشكل الغربـــي فانصبت كل تلك الأعمال الروائية، وحتى بداية الحرب الأولى، على تفسيرات واحدة تخدم البطولة/الفردية (شكل آخر للسير العربية)، كما تخدم المأزق بتفسيرات تعتمد، أحيانا، على ما هـــو فوق طبيعي أو ما هو طبيعي كالحلم والصدفة. لكنه تطور الوعي الـــنقدي العربـــي وتشربه من علوم شتى، جعل التفسير فاقدا لسماته الفقهـــية القديمة، كما صار مشحونا، يفتح المعنى، ويزوده بأبعاد يختلط فـــيها الـــذاتي بالموضوعي ويتماس فيها التفسير بالتأويل، بينهما صرح متماسك من الرموز والاستعارات الحاملة لقدرها الخاص.

إن حضور التفسير في الرواية العربية هو حضور بدهي، يؤول في الأعمال الواقعية إلى تفسير ظواهر مألوفة عادية وسلوكيات عامة بينما يـــؤول التفسير في الرواية الفانتاستيكية إلى مواجهة ما هو فوق طبيعي فيضطر إلى التحصن بالتأويل والقرائن، وكل المقومات الأسلوبية.

اشـــتغال التفـــسير في المخـــيلة، هو اشتغال مشروع في المحكى الفانتاســـتيكي، يستمد جذوره من الإرث الملحمي والنثر القديم، دون احتفاظه بمشروعية الوظيفة التي كان يؤديها ويشغلها آنذاك، بل أصبح متعددا وصار نمط التفسير هو الذي يقود إلى إقامة التعارض بين ما هو فانتاستيكي وبين ما هو غير فانتاستيكي[(5)].

هـــذه الأنمـــاط، وإن تعددت، فهي تلتقي في كونها، أولا، تفسير يفكـــك المعنى (فيما التأويل يستنطقه) إلى وحدات صغرى بعد ما كانت شبكة ذات نسيج واحد، وتكون هذه التعارضات والتفسيرات بـــين مـــا هو فانتاستيكي وبين المجالات القريبة منه، وعموما هناك مظهران اثنان:

- المظهـــر الأول: يتجلـــى في التفسير بأنواعه، السارد فيه من النوع العـــالم بكـــل شـــيء Omniconscient أي الراوي الذي يفسر الأحـــداث مهما تعقدت مع إدراك طينتها وإيجاد تفسير فوري لها، وهو النوع الذي كان سائدا في النثر العجائبـــي القديم، بحيث إن الـــسارد - بتعبير فلوبير - هو إله علام بالمحجوب وبكل ما يخفى عن الشخصية التي تمارس التعجيب نفسه.
- المظهـــر الثاني: وهو النوع الذي يكون فيه السارد محدود المعرفة، يعاين ويصف، ثم يتكفل بنوع من التأويل فتأتى بعض أوصافه التي يـــصف فيها باطن الشخوص، وبعض أسرارهم، من باب التأويل والحدس.

وتنتمـــي الـــرواية الفانتاستيكية للمظهر الأول، تتنوع تفسيراتها بتنوع تيماتها وعجائبيتها، ويجعل تودوروف من التفسير المحدد الأساس الـــذي يدرج الرواية في المحور الفانتاستيكي، وفي انتمائه إليه لا يشرع القول باندراج هذا المحكى ضمن الرواية الكلاسيكية التي كانت تعتمد الـــسارد العالم بكل شيء، ولكن الأمر يختلف بشكل فلسفي، ذلك أن كلمـــة الـــسارد العالم بكل شيء، والذي يعطى تفسيرات لما هو فوق طبيعي، تبقى بين قوسين، لأن الراوي في محكى من هذا النوع، يكون علـــى حافة الشك وتكون مخيلته غير مسيجة (وهي ربما الجملة البديلة عن السارد العارف)، وغير مقننة، فاختراق مجالات غريبة عن المألوف، وإعطـــاء تفسيرات لها، هي اليقين والحقيقة، كما هو الشأن في سارد (فقهاء الظلام)، وإن اختلف ببهاء سردي خاص في (الريش) و(أرواح هندســـية)، ولكـــن تفـــسيرات المحكى الفانتاستيكي مفتوحة تستمد عناصرها من المخيلة، كما تستمدها في حالات أخرى من العلم المحض شأنها في ذلك شأن تفسيرها بعض الظواهر النفسية، وغير النفسية.

5 - 1. الفانتاستيك والبعد العمودي

تنـــتظم تيمات الفانتاستيك في بعد عمودي من خلال صور فوق طبيعـــية، هــــي أساســـا انعكاس مرآوى لمتخيل يعكس وعيا جمعيا، وإحـــساسا ذي إيماضات تضرب في ألياف ذات الكائن وفي موضوع الواقـــع. صور شبكية هي رؤى صادمة تتصيد الغريب والعجيب على محـــور عام للفوق طبيعي، وبعد جد مربوط بالمخيلة[6]، على مستوى عمــــودي، والذي يقصد به المستوى الخيالي فتتمظهر فيه الصور الفوق طبيعـــية وهو المستوى الذي دأبت السوريالية - في المجال الفني - على الاشـــتغال علـــيه، كما اشتغلت عليه المجالات الفنية والأدبية الأخرى القريبة من الفانتاستيك وللتحديد أكثر فليس هناك مستوى خالص، إذ كلمــا كان القصد قائما على القول بأن البعد العمودي يحتوي على ما هـــو متخيل، فإن هذا المتخيل بدوره متعدد، لأن كل عمل أدبـــي في نهايـــة المطـــاف، مكون مما هو عقلي ولا عقلي، ومكتوب يخطه كائن بـــشري ينتمـــي إلى رحم وأرض، ومن هذا المستوى ينبثق محوران أساسيان تشتغل عليهما المخيلة بشكل مطرد، خصوصا مخيلة المحكى الفانتاســـتيكي، وهمـــا المحور الأفقي والمحور العمودي في إطار هذا البعد.

5 - 1 - 1. المحـــور الأفقي: وهو المحور الذي نادرا ما تشتغل عليه المخيلة، ويمكن أن تندرج ضمنه الروايات الواقعية، والسير الذاتية، وكـــل الأعمال الأدبية التي تخاطب القارئ، دون أن تشكك في ما هو مـــسرود مـــن أحداث بخطاب مفتوح وواضح وبأحداث واقعية ذات مـــسحة جمالـــية، كاليوميات المعتمدة على التاريخ، وروايات الحرب، وبعض الروايات البوليسية التي تستقى مادتها من أرشيف وقائع حقيقية، مع تحويرات وتعديلات تجعلها جديرة بتسميتها رواية، وليست محضرا

مـــن محاضر الشرطة. وعمل الرواية الفانتاستيكية على هذا المحور، هو عمل يفتتح به المحكى، إذ في (فقهاء الظلام)، وعبر خمسة فصول، كان حضور هذا المحور، بشكل أو بآخر، وسيلة يستريح عليها الفانتاستيك وينبثق منها، وهي كلها رسائل تندرج في المحور الأفقي للإيهام بالواقعية مـــن جهـــة، أو لما تلجأ إلى تفسير غموض معين من جهة ثانية، وهو اشتغال أساسي ونادر، فهو المحور الذي يعود إليه السارد، كأنما يستريح علـــيه من عناء ارتفاعاته عموديا، أو يعيد - إيهاما - ربط كل ما هو عمودي بما هو أفقي للتواصل مع القارئ، هذا الأخير الذي يتقمص - تماهـــيا - وظـــيفة الـــسارد، على سبيل نوع من التواطؤ بين الكتابة والقراءة، حتى يتمكن بنفس متجدد مواصلة القراءة خصوصا لما تكون الأحداث ذات نفس فانتاستيكي. وظيفة المحور الأفقي في الفانتاستيكي، هي إذن وظيفة مزدوجة:

وظـــيفة الربط بين ما هو واقعي، وما هو فوق طبيعي، ثم وظيفة تأجيلـــية تـــستهدف، تأجيل حدث فوق طبيعي، تشويقا لفترة، وهذا الغـــرض يتم عبر التضمين والتناوب، ويشكل الفصل الثاني، في (فقهاء الظـــلام)، نموذجا لهذا التمثيل بحيث يتقاطع المحوران العمودي والأفقي مـــن خلال تناوب حكايتين: حكاية تكون بيكاس وهو حيوان منوي، وحكاية عنف دموي بين شخوص طبيعيين، حكاية في الباطن عمودية، وأخرى أفقية في الظاهر.

5 – 1 – 2. المحور العمودي: يتم استثمار هذا المحور من طرف المحكى الفانتاستيكي، ورواية الخيال العلمي، وكل ما يتعلق بالأسطورة والرمـــز، وبإطـــراد يعمل الفانتاستيكي الذي يبدأ في التكون كجنين يداعب عالما مألوفا، لكن سرعان ما يصبح هذا الجنين الفاتناستيكي هو الأبوة العجائبية لما كان مألوفا.

فالـــنفس الفانتاســـتيكي يـــبدأ خافتا، يتسرب إلى كل ما هو واقعي، شيئا فشيئا، حتى يصبح هذا النفس اللامنقطع نواة تحرك ما هـــو واقعي لخدمتها، وعلى هذا المحور العمودي يفكك الفانتاستيك هذه النواة العمودية إلى أبعاد تذيب النظرة الأحادية التي سادت في الدراسات الكلاسيكية، وجاءت العلوم الإبستمولوجية لتقرض هذه الـــرؤية، وتدعو إلى نظرة متعددة تأخذ وضعيتها الرؤيوية من زوايا مـــتعددة قـــصد استكمال رؤية اشتمالية، نسبيا، وعلى اعتبار أن "المخـــيلة تأخذ في حسابها البعد العمودي المتجذر عميقا في النفسي الإنسانية "[7]، لأنها تلامس أعماقا لم تلامسها النظرة العادية التي لا تـــرى غـــير العادي والمألوف، وتجهل الجانب غير العادي في النفس الإنسانية.

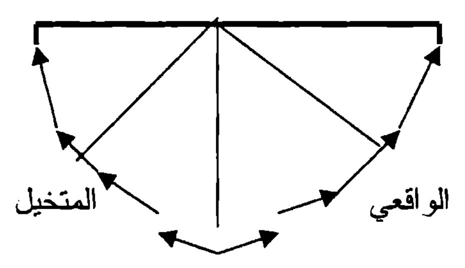
كمـــا يتمظهـــر التفـــسير، في هـــذا المحور، نواة لتنظيم المحكى الفانتاســـتيكي، والـــذي يفـــرض تقدما[8] خاصا للنفس الفانتاستيكي اللامـــنقطع، والمتـــصاعد بشكل يتفاوت من عمل إلى آخر في العصر الـــواحد وبـــين العصور ذاتها، فالنفس العجائبـــي في الملاحم القديمة، والـــسير الشعبية ليس هو النفس الذي يشكل نواة الرواية الفانتاستيكية الحديثة،حـــيث المؤلف هو الذي يتبنى سبك أنسجة هذا النفس، كما يتـــبنى اختيار إيجاد المفاتيح/التفسيرات لكل نسيج معقد، إذ إن المحكى الفانتاستيكي هو محكى الغموض العقلي الذي يذوب بفضل التفسير[9]، مع احتفاظ المخيلة ببهائها داخل النص، على اعتبار أنها في اشتغالها على المحـــور العمـــودي تشتغل، تقاطعا، مع ثلاثة أبعاد أخرى تلتحم في ما بينها، وتشكل قطعة واحدة، محورها المخيلة المتعددة، الدينامية، التي لا ترســـو على بعد واحد، ولكنها تتمظهر في أبعاد ثلاثة: البعد العمقي، البعد المائل، ثم البعد الرابع.

5 – 1 – 2 – 1. **البعد العمقي**: وهو البعد الذي يوظف فيه الفانتاستيك تيمات من الموروث القديم الديني، والسحري، والفولكلوري، حيث تسافر الذاكرة عميقا، لاستجلاء كل ذلك الإرث القدري، الذي تتشابك فيه سلالات فكرية متراكبة، متجذرة في أعماق النفس الإنسانية؛ وهو بعد عجائبي اشتغلت عليه المحكيات القديمة، كما تشتغل عليه بعض المحكيات الفانتاستيكية الحديثة من خلال عملها على ما هو غريب في عصور خلت، ومازالت تحتفظ بغرابتها، والتي تتداخل مع غرابة الواقع، وذلك بقصد تفكيك الحاضر، من خلال الماضي والتعبير عن الكثير من المعاناة التي يتجرع الكائن، اليوم، مرارتها، ليست عجائبية، بقدر ما هي ذات أبوة مارست سلطتها على ما كان وعلى ما يكون.

5 – 1 – 2 – 2. **البعد المائل**: وهو بعد يزاوج بين ما عمودي وأفقي بشكل مواز، يكون المتخيل فيه، موضع شك، يمزج في عدل محسوب، بين ما هو واقعي، وما هو غير واقعي، ففي (رامة والتنين) يعالج "الخراط" وبشكل عميق قضايا تلامس ما هو أسطوري – حلمي – وما هو واقعي يومي – يجمع بين الثابت والمتحول: بعد يميل نحو صهر الثنائية في الواحد المتعدد، والمتناقض، مثل نواس يغترف من النار والماء في آن.

إن البعد المائل هو المشهد واللحظة، في خط التماس بين الظل والضوء، وقد لامسته (فقهاء الظلام) عبر صهر العديد من الثنائيات: ثلج/ظلام، موت/ولادة، واقعي/متخيل، وإعطائها طابعا أزليا شديد الإيحاء، كما يعمد هذا الإتكاء على الحلم والاستيهامات في لحظة معينة، ثم تعود إلى تفسير كل غموض بما هو واقعي، وتحويل هذا الأخير إلى ما هو فانتاستيكي، مع استخراج أنفاسه والتصعيد فيها، ففي هذا

البعد تتم لعبة النواس والإحالة بين نقطتي الأدنى والأقصى عن طريق استنهاض أبعاد المخيلة، والتي تبرز معاني الأشياء في قطبها الغريب"، فتتمظهر الدلالة مثل شيء يخبئ كنزا"[10]، إذ أن المعنى الذي يؤسسه الخطاب الفانتاستيكي، هو معنى يبدو منفصلا عن الإطار المرجعي الحقيقي، وفي نفس الآن "يبحث عن تحديده داخل إطار مرجعي"[11] معين.



النواس في حركيته

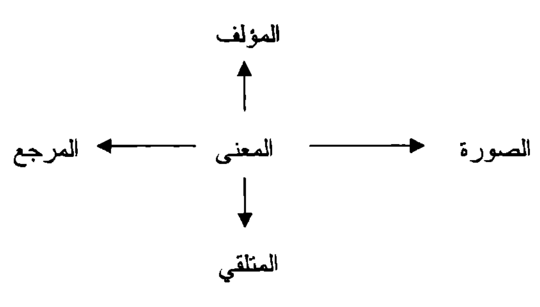
5 – 1 – 2 – 3. البعد الرابع: وهو المجال الذي يشتغل فيه الفانتاستيك والخيال العلمي بحرية كاملة فهو لا يقتصر على الزمان والمكان فقط، من خلال وصف أمكنة لا توجد إلا في ذاكرة عمودية، وإنما يطال الزمان بدخوله في بعد رابع لا يرى ويضبط مثلما هو زمن بيكاس في (فقهاء الظلام) وزمن "أ.دهر" والأربعة أيام الضائعة في (أرواح هندسية)، وكذا زمن "مم آزاد" الحلمي في رواية (الريش).

هذا البعد الرابع بعد فانتاستيكي بامتياز، يندرج تحت المحور العمودي ويحقق معه صورا فانتاستيكية صادمة، بدرجة عالية من الإدهاش والجمال الأدبي، باشتغال هذه الصورة اشتغالا إنتاجيا، بحيث إنها تنتج شيئا لا يطابق الواقع المعطى[12] وهو أمر لا يجزم بالإطلاقية، إذ إن الصورة تتخلق في المخيلة انطلاقا من جنين واقعي، فالصورة المتخيلة، بتعبير جيوردانو برونو، تمتلك حقيقتها الخالصة، أي

ان للمتخـــيل جـــذورا حقيقية. و في بحثه حول عمل المخيلة، وصف جلبير رايل الظروف التكوينية للصورة انطلاقا من تساؤله حول: كيف للشخص أن يتخيل رؤية بعض الأشياء من دون تحققه من أنه يراها[13]، فالـــصورة عنده مدركة مثل لحظة حية[14]، تستند في عناصر منها على المعطـــى، وغير المعطى - الغائب، فكل صورة يحددها الفكر، تعوم في محيطها، لا يمكن رؤيتها مستقلة عن علاقاتها القريبة أو البعيدة[15].

إن الـــصورة في الـــرواية الفانتاستيكية تتشكل من هذه العناصر وتتـــركب من إدراك حقيقي وآخر متخيل، مطعمة بتوهم يقترب منه "الكندي" في رسائله الفلسفية، وهو يعرف "التوهم هو الفانطازية وهو قوة نفسانية، ومدركة للصور الحسية مع غيبية طينتها، ويقال الفانطازية هي التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طيتها "[16].

هـــناك، إذن، قطـــبا الإدراك والتمثيل. فقطب الإدراك يشير إلى الوجـــود القبلـــي للشيء المعطى، بينما التمثيل يرجع دائما على عنصر معطـــى - غائـــب، وفي الفصل الثاني من رواية (فقهاء الظلام) يدرك الـــسارد حـــياة الحيوان المنوي، ثم يمثل لهذا الإدراك فالصورة لها علاقة بالمـــرجع، وهي ذات معنى تتجه انطلاقا من مجموع السمات المرجعية للـــصورة، التي "تنخرط مع المتلقى لتكون الشيء فهي ليست مادة في الوعي، ولكنها طريقة معينة ينفتح بها الوعي على الشيء ويتم تجسيده في العمق"[17].



تتأطر الصورة في الخطاب الفانتاستيكي، ضمن غرابتها وعجائبيتها، فتـــضطر إلى استحضار التفسير، والذي ليس عملا معزولا أو محدودا، ولكنه يتم في حلبة صراع تتفاعل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية، إما بشكل مباشر، أو تتصارع بطريقة مراوغة ضمنية[18].

على أن أحداث (فقهاء الظلام) تنبجس من ذاكرة فوق طبيعية – شديدة الالتصاق بما هو طبيعي – تؤسس تيمات فوق طبيعية، ومتخيلا عموديا تنتظم فيه هذه الصور المتعلقة بإنتاج شيء غير مطبوع[19] وغير مألوف، لكن التفسير بشقيه العقلي، والفوق طبيعي يؤسس لعتبتين من الفهـــم: عتـــبة للمعنى وأخرى للدلالة، هذه الأخيرة التي تجسد لحظة القبض على المعنى، والذي يتولد القلق والخوف والتردد، فلا ينجلي إلا بتفسير يقع على المحور الأفقي، تفسير طبيعي، أو على بعد عمقي يفرز تفسيرا غيبيا يحيل على خوارق وأحداث فوق طبيعية، حيث استحضار واقـــع روحي، وإدخال عناصر النص في بعد عمودي[20] قصد تحقيق الـــتوازن، ومن ثم كانت أهمية التفسير في المحكى الفانتاستيكي كشيء أساسي ذي أبعاد غائرة في تحديده بشكل دقيق ومنهجي.

5 - 2. التفسير العقلي الفوق طبيعي

أرســـي تـــودوروف قواعد تصوره للفانتاستيك، على قطبـــي التفـــسير العقلـــي، والتفسير الفوق طبيعي من خلال تعريفه للمفهوم، وبـــناء علـــى كون الرواية الفانتاستيكية هي محكى، حيث التردد بين تفسير عقلي آخر فوق طبيعي، مما حدا به إلى اعتبار أن مسألة التفسير في المحكـــى الفانتاســـتيكي ذات أهمـــية، في شبكة مكونات الخطاب الفانتاستيكي، انطلاقا من أن التفسير هو جواب عن غموض أو ظاهرة فوق طبيعية تخلق أثناء قراءتها حيرة وترددا، فكل المحكيات الفانتاستيكية

تـــتكون من مجموعة أفعال غامضة تؤول إلى تفسير[21]، كما يمكن ألا تؤول إليه، فتظل غامضة تخفى أسرارها وعالمها الداخلي الخاص بها.

والتفـــسير، في عمـــومه، أنواع كما أنه كمفردة يبقى متسعا في الاصطلاح لا ينحصر في معنى محدد، لذا فمقاربتنا للتفسير ستكون هي إفـــراغه مـــن دلالته المطلقة واعتباره رؤية فلسفية واجتماعية للأشياء، تترصـــد الأسئلة المصيرية للنظر فيها بطريقة من الطرق. هذه الرؤية في ذاتهـــا لا تحمـــل جوابا كما هو ظاهر على مستوى السطح، بقدر ما تصوغ الأسئلة من أجل جواب واحد.

فالتفسير، كما عملت الدراسات النقدية على تجلية ذلك، يبرز في مستويين اثنين: مستوى التفسير العقلي Explication rationnelle وهو تفسير الظاهرة الفانتاستيكية بتفسير عقلي مقبول يستسيغه المتلقي شأن التفـــسيرات الـــتي تقدمها الرواية البوليسية، بصفته حلا يتزامن ونهاية الرواية وتأخذ بهذا المستوى الرواية الفانتاستيكية أيضا في حالات معينة.

أما المستوى الثاني فهو مستوى التفسير الفوق طبيعي، الذي يكون بـــدوره تفـــسيرا فانتاستيكيا، كأن تفسر حدثا فوق طبيعيا بأن مرده ظاهـــرة فـــوق طبيعية بعيدة عما هو مألوف، ولكل تفسير دلالات، باعتباره رؤية تتوخى الوصول إلى تحقيق هدف أو تدمير رؤية أخرى أو إضاءة وتطوير لمعنى قائم.

في رواية (فقهاء الظلام) يشغل التفسير جانبا مهما وعميقا، سواء علـــى مستوى الحدث العام للمحكى، أو أحداث المحكيات الصغرى، التي تتضافر من أجل تكوين النص الروائي عامة.

التفـــسير الـــذاتي والتفـــسير الموضوعي: ضمن التفسيرين الرئيـــسيين، الطبيعي والفوق طبيعي، هناك تفسيرات أخرى تندرج تحـــت هذين المحورين، منها الذاتي والموضوعي، وهي مقاييس عبرها

ينجـــز التفـــسير حلا ما، تفضي إليه الرواية الفانتاستيكية، كما أن هناك التفسير الضمني والمضمر، والتفسير المزدوج، وكلها تفسيرات تـــروم تخطي الغموض، وإدراك الرؤية في وضوحها وتجليها الأعمق قـــصد تحقيق المعنى وإيصاله إلى القارئ واضحا. فالتفسير الموضوعي يـــستدعي مـــرجعية منطقية أدبية طبيعية، أو لسانية معروفة ليست بالضرورة مقبولة من طرف القارئ[22]. هذا الاستدعاء الذي يتأسس على مرجعية منطقية ليست فيها ثغرات يمكن النفاذ منها، لا تكون لهـــا، دائما، آذان صاغية من طرف القارئ، وليس ما هو موضوعي هو الذي يصب في منطقة الحقيقة، فكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى تفسير فوق طبيعي، ولكنه موضوعي يحقق موضوعيته من خلال اللغة التي يصوغ بها الموضوع في ثقة ماكرة.

أمـــا التفسير الذاتي فإنه لا يستدعي أي نسق من المعرفة الداخلية بقـــدر ما يستدعي نسقا من المعرفة اللسانية[23]، وهو ما نلمسه في كل مقياس ذاتي بحيث نجد أن هناك تفسيرا عقليا. وتتموضع هذه التفسيرات دون شك، على محورين صاغهما جاك فيني J.Finné بدقة، فهناك محور التوتر، ومحور الانبساط.

محـــور التوتر: وهو المحور الذي بداخله تعتمل الأحداث بشكل يجعلـــها تبلغ درجة من التوتر والتعقيد، يجمع الغرابة والتعجيب، وهو يهدف، بشكل مواز، إلى خلق تردد وحيرة في نفس القارئ، كما يخلق نفـــس الـــشعور المـــرتبك لدى الشخوص التي تعيش لحظات ملتهبة بالغمـــوض والحـــيرة، فـــالأب "الملابيناف" دهش وحائر، رغم ثقته ورصانته، من ولادة عجيبة ساهمت في توتر الجهة الشمالية، التي تجري فيها الأحداث، وتندرج تحت هذا المحور جل الروايات التي تعتمد عقدة روائية تلتزم إفراز مجموعة أحداث غامضة غير مفسرة، أو غير واضحة،

وتحـــت هذا المحور، يشتغل المحكى الفانتاستيكي، كما تشتغل المحكيات البوليسية، وروايات الخيال العلمي.

المحـــور المنبـــسط: هو المحور الثاني الذي تنبسط عليه تفسيرات الأحـــداث الغامـــضة لمحور التوتر والانبساط بدرجات مختلفة، فليس بالضرورة أن يأتي الانبساط، لزاما، في مرتبة ثانية بعد التوتر، فقد يأتي هـــو الأول ثم يليه التوتر الذي يعيد اشتباك الأحداث وتوليد الغموض مـــنها، كما قد يتضمن الانبساط بداخله نواة متوترة تعمل على التنويع والتشويق.

ويدعو التفسير إلى التنوع في تموضعه، بحيث تفتتح الرواية بتفسير – أو تبريـــر في بعـــض الأحيان – لغموض معين، ستصل الرواية إليه في سـياق أحـــداثها، كما يأتي في النهاية، بغض النظر عن نوع التفسير ودرجة فاعليته في تحديد الأشياء.

إن ثنائية التوتر والانبساط هي ثنائية تتكامل في ما بينها، حاضرة في المحكـــى الفانتاســـتيكي كوعاء يستوعب الحدث ويقدم له التأويل والتفسير، وكلاهما يكمل الآخر ويعزز وجوده.

يـــتعين بعـــد هذا، النظر إلى التفسير، من المحورين الأساسيين قصد تمحـــيص أكثـــر دقـــة، كمكـــونين فـــاعلين ضمن مكونات الخطاب الفانتاســـتيكي، واستدراج وضع الرواية العربية ضمن هذين المحورين، في محاولة تفكيكية لاستنباط كيفية اشتغال هذه المكونات وتموضعها الحركي.

5 – 2 – 1. التفسير العقلي: ليست الرواية سوى لوحة يمتزج فـــيها الواقعي بالمتخيل، والذي تكون درجة حضوره عالية ومهيمنة في المحكـــي الفانتاستيكي، ويمثل فيه البؤرة والنول الذي تنتسج عليه كافة الأحـــداث، فتوضع المخيلة في مواجهة سافرة مع خطاب آخر، واقعي ينشد المطلق، في حين ينسج محكي المخيلة، نسبية المطلق، والقدرة على

الإدهـــاش والتغلغل في ثنايا الواقع في لحظاته الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل.

كمـــا أن ما تنسجه المخيلة هو إفراز موسوم بسمات فيها شيء من الغموض والفوق طبيعي، الذي هو في تماس مع الغيبـــي الذي لا وجود له إلا في مخيلة الكاتب، الأمر الذي يتطلب تفسيرا يختلف من محكي إلى آخر، داخـــل الجـــنس الأدبـــي الواحد، وهنا يأتي الاختلاف بين الفانتاستيك والـــرواية البوليسية، التي ينتهي قطبها المتوتر إلى تفسير عقلي[24]، فكاتب الـــرواية البوليـــسية يبـــسط ألغازه داخل جسد الرواية، والتي تبرز بشكل مفاجـــئ ومقـــصود فينتصب التعارض في طريقة التفسير، كما أن جنوح الـــرواية البوليـــسية نحـــو التفـــسير العقلـــي لا يمنع، كليا، عن المحكي الفانتاستيكي، التفسير الطبيعي، رغم استعماله لما هو فوق طبيعي، فليست هـــناك قيمة مطلقة للتفسير العقلي، ذات بعد واحد، بل هي مرنة تجنح نحو ما هو ذاتي وموضوعي مرة، ونحو ما هو إرادي ولا إرادي مرة أخرى.

ويطرح التفسير العقلي في المحكى الفانتاستيكي إشكالا في اعتماده علـــى الفوق طبيعي والذي يبرز في شكل أحداث معروضة من طرف شخصية وفية[25] تغترف من الغيب، ومما هو متخيل ولما يفسر طبيعيا، وهذا الأخير، المفسر عقليا، كما يقول جاك فيني[26] له سمعة تشويشية لأن المحكـــى الفانتاستيكي هو تشكيل فوق طبيعي، مكون من محكيات صغرى وأحداث تتعاقب، يتضافر لأجلها الطبيعي، والفوق طبيعي من أجل خدمة التيمة الكبرى الفوق طبيعية، والتي تعاني من خطرين اثنين:

خطـــر غياب أثر الانسجام الداخلي الذي بدونه يصبح الما فوق طبيعي ضربا من الحيل اللغوية.

وخطـــر احتمالية الحل، وهذا أمر مرتبط بالتفسير العقلي، والذي يضع الحل في خانة الاحتمال.

وتموضع التفسير العقلي في المحكى الفانتاستيكي، هو تموضع ترفل بداخله المسوغات،التي تسعى إلى إلغاء كل تردد ورعب، كما يأتي هذا المسعى لوصل الفوق طبيعي والقارئ بالواقع والمألوف.

أنماط التفسيرات العقلية: إن طبيعة الحدث داخل الرواية الفانتاستيكية هي التي تفرض التفسير، إذ إن التيمات، ومدى تحقق الشروط فيها، هو ما يعطي للنهاية اتجاها نحو القطب العقلي والفوق طبيعي.

وبخصوص التفسير العقلي، هناك مجموعة أنماط تستعملها الرواية الفانتاستيكية وتتجلى في:

التفسير بالحلم: حيث يشكل الحلم نوعا منتشرا داخل المحكى الفانتاستيكي، إذ يتم استثماره بشكل واسع. وتفسير حدث فوق طبيعي بالحلم، هو تفسير عقلي لأنه يستنجد باللاوعي، الذي يحتوي على فجوات مظلمة، وخارقة أحيانا. لهذا كان الاهتمام بالحلم اهتماما واعياويشكل أهمية كبرى في حياة الكائن البشري، وقد كانت الأحلام عند فرويد إفرازا للمكبوتات المختزنة التي تساعد كثيرا على فهم هذا الكائن، كما أن مساهمة الفقهاء والعلماء العرب، في تفسير الحلم، لم تكن مساهمة بريئة، بقدر ما كانت تنطوي على رغبة في التحديد، كذلك فعل فرويد، وكل المهتمين بهذا المجال، حيث أعادوا جذور الحلم لأرض الواقع، فلم تلجأ (فقهاء الظلام) إلى هذا النوع من التفسير فيما التجأت إليه محكيات فانتاستيكية أخرى (الريش، طرف من خبر الآخرة) تقوى به الحبكة باختلاف أفعال وأحداث جديدة تساهم في إيجاد مآزق أخرى تعطى للسرد نفسا آخر.

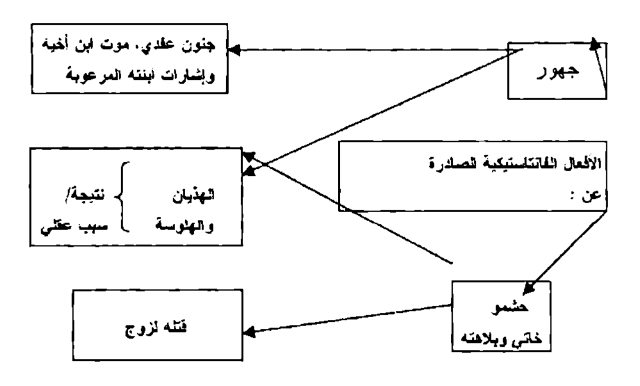
التفسير بالهذيان والهلوسة: حيث تطفو أحداث فوق طبيعية نتيجة أفعال شخوص مصابة بالهذيان والهلوسة[27]، فتعطى للحدث صبغة أخرى،

وقــد يكــون لها ارتباط بالجنون، كما قد يكون هذا الهذيان حالة عرضية تنتاب شخوص الرواية، فيتمادى في الهلوسة وتخلط الواقعي بالمتخيل.

كمــا يــرنبط الهذيان بالهلوسة، على مستوى اللغة والأفعال، إذ اســتثمر سليم بركات في(فقهاء الظلام) هذا التفسير لأفعال "جهور" (خال برينا أم بيكاس) والذي أصيب بهيستيريا عنيفة بات خلالها يكسر كــل شــيء في طــريقه: "كان هذا السؤال الساذج سببا في انفجار "جهــور" الذي كان يداهم الخيمة في لحظة حنقه، لا يهم ذلك إلا أنه بعدما تشبثت ابنته بثوبه دون أن يهدئ نشيجها كلماته التي تفوه بها، وقــد رفعهــا عن الأرض قليلا بذراعيه هامسا في حنو: "تعالى لنرى، تعالى سأجعل الجن تقبل يديك" وخرج بها إلى الزقاق" (**ص 145**).

كانــت هذه بداية جهور كي يمتد في هلوسته، فيتعاقد وحشمو علــى سد الزقاق، وهي ردود أفعال غريبة، تجد لها تفسيرا عقليا في ما أصــاب جهــور نتــيجة جنون أخيه عفدي وموت ابن أخته مجيدو، والنكبات الأخرى التي حلت بهم.

أمــا حــشمو - زوج خاتي، أخت الملابيناف - فقد خرج من السجن لافتراض بلاهته، وظل مغرما بنصب فخاخ هلوسته للآخرين، وسد زقاق الحي الغربــي.



إن اعتبار البلاهة والهستيريا كسببين منطقيين لجنون صاحبيها بهذيان يفضي إلى أحداث غريبة يفتح مجال رؤية هذا الهذيان من جانبين اثنين:

أ. **هذيان إرادي**: ويجيء نتيجة تناول كل ما يمكن أن يجعل هذا الكائن في حالة غير طبيعية (عرس بغل)، وهذا الجانب يكون مفقودا في المحكى الفانتاستيكي، وحاضر بشكل أو بآخر في الروايات البوليسية، وروايات الخيال العلمي، خصوصا من خلال المنحرفين جنسيا، أو المنجذبين إلى القتل، إذ يكون بداخلهم، في لحظات وضمن ملابسات معينة، عطش لفعل غير مألوف تغلفه أحداث غريبة تجد تفسيرها العقلي في حالة الشخص غير الطبيعية.

ب. **هذيان إرادي**: وهو مثل الذي تملك جمهور وحشمو، فأصبح هذا السلوك، ضمن سلوكهما اليومي الدائم، وليس عارضا، تصدر عنهما أفعال وأقوال غريبة مترابطة، تساؤلات تغتصب سكونية الأشياء وتمنحها طهارة جديدة.

وقد أعطى استغلال الهذيان والهلوسة في رواية (فقهاء الظلام) للفانتاستيك بعدا إيحائيا جديدا، باعتبار الهذيان مكونا داخليا وعضويا للفانتاستيك، شأنه في ذلك شأن مكونات أخرى، بواسطتها يتم التفسير العقلي الذي يبتعد عما هو فوق طبيعي.

التفسير بالجنون: يشكل التفسير العقلي، بالجنون، أحد أهم التفسيرات الموجودة في الأعمال الأدبية الفانتاستيكية. والجنون المقصود، كما نصادفه في تلك الأعمال، يسمو عن المعنى القديم المتداول، ويقترب من التحليل الذي لامسته، الدراسات الحديثة، وجعلته ظاهرة فلسفية أكثر منها ظاهرة نفسية.

وهناك معالجتان ممكنتان تنهجهما الرواية الفانتاستيكية:

- **الرؤية من الداخل**: حيث يكون الإدراك موجها من طرف سارد مختـــتل بدوره، يصور حقيقته الداخلية من خلال بسطه لمجموعة من الحوادث والأفعال، وردود الأفعال الغريبة، شأن "عواد" بطل رواية (دوائر عدم الإمكان).
- **الـــرؤية من الخارج**: وتتعلق بوصف حالة مختل، والتعجيب الذي يصدر عنه لا إراديا، وهذه المعالجة هي التي تم اعتمادها في (فقهاء الظـــلام) عـــن طريق التركيز على شخوص مصابة بجنون، قضى المجـــتمع أن يعـــزلها، لكن فاعليتها في الحكي الفانتاستيكي تقتضي إبرازها، ووضعها في الواجهة، لأنها شهادة وظيفية، بها وعبرها يتم استدراج الخارق لإتمام نسيج الفانتاستيكي.

يتجلى هذا في بعض شخصيات رواية فقهاء الظلام كما يلي:

- **ســـنيم**: لكي يتم تفسير قبول سنيم الزواج من بيكاس، الذي ولد في يـــومه ذاك، فقـــط، كان لابد من أن تجيء" سنيم" بلهاء مختلة عقليا، وقد تجلى ذلك في شهادة الراوي، والتضمينات التي أوردها لاثـــبات جنونها المتجلى في عدم ضبطها لأفعالها السلوكية، وعدم إدراكهـــا للعـــواقب، وكـــذلك سذاجتها المفرطة تجاه الأشياء البديهية.

جـــاء هذا التفسير عقليا حتى يتم تسويغ أمر تزويج "بيكاس" دون اعتراض من التي تقبل به، وبالغرابة التي ولدت معه في يومه ذاك.

- **ابن زارى**: كان الجنون هو التفسير العقلي الوحيد لكل أفعال "ابن زارى"، جد رينا، وهو معزول داخل خيمته، معزله الأزلى، حيث ســـينطلق هذيانه لعشر سنوات، مع أفعاله العجيبة التي كان يجارى بها الآخرين.

إن تفسير هذا الامتداد الفانتاستيكي، الذي اكتسح ذاكرة الشمال كمـــا اكتسح ذاكرة الآخرين، جاء تفسيره بالجنون تفسيرا يشفع لكل شيء، ويجعله عقليا[28] قابلا للتصديق، فالجنون يولد رغبة ابن زارى في الانـــزواء والهذيان والشك، ويجنح الراوي لوضع القارئ في ذلـــك الجـــو العجائبـــي، كما عمد "عواد" أثناء سرده الدقيق لحكاية موت زوجه وحكاية حلب النجوم.

- **عفـــدي:** "جنـــنت فما ذنبنا" يقول جهور لأخيه عفدي، الذي انـــزوى بدوره داخل خيمته، "مقامه المستور" كأي راهب اختار الأبديـــة في الوحشة والغرابة، يحدث نفسه بكلام غريب لا يفهمه أحد، كما يحدث آخرين لا مرئيين داخل خيمته... لم يتوصل أحد إلى معرفة من هم.

وإذا كـــان الأمـــر، إلى هذا الحد، يوحي بأن كل تصرفات عفدي تـــدخل في مـــا هو فانتاستيكي، تبقى مفسرة عقليا، لاعتبار جنونه، فإن إشـــكالا آخـــر يطرح، ويتقاطع مع التفسيرات السابقة، وهو أن أحاديث عفـــدي داخل مقامه، هي من وحي جنونه، لكن بروز أوراق من الدفتر الأزرق، مـــن شـــقوق خيمته، وكذا أحاديثه المتصلة بأحاديث "بيكاس" والمتعلقة باقتسام المسافة، كلها أمور تبقى بدون تفسير، رغم محاولة "برينا" وزوجها، تفسير ذلك تفسيرا فوق طبيعيا، باعتبار أن من يحدثهم "عفدي" داخل خيمته هم أرواح غير بشرية، "سكنته" كالحمى.

وهكـــذا شـــكل جنون سنيم، ابن زارى، وعفدي، محورا مهما نـــسجت حـــوله الرواية مجموعة أحداث فانتاستيكية ساهمت في تقوية الحـــدث الرئيسي، والذي لم يجد تفسيرا عقليا، معينا، في نهاية الرواية فهو مكون من مجموعة تفسيرات عقلية، وأخرى فوق طبيعية تتفاعل في ما بينها داخل الرواية عامة.

كما تندمج الرواية في المحكى "المفسر عقليا" عبر نسيجها، المتكون من محكيات متعددة تبدأ أولا بالإيحاء ثم القرينة والتفسير، فالرواية تنفتح علـى حـركة ذبـح أربعة خرفان وزغرودة ثم قرينة فاضحة من فم الملابيـناف: "كل الناس ينجبون ابنا ولست الأول" (ص8). وأيضا لما يحـدث "كرزو" أباه، وبقي ذاهلا لدقيقتين، ولن يفسر هذا الأمر إلا بـرؤيته للنمو المتسارع لبيكاس الوليد. كما يجيء القتل بتفسير عقلي، فمجيدو يقتل باقي جواني لكلامه المشين في عرض عائلة عفدي، ويقتل "بهرم" الفقيه "سمو" لأنه كان يأخذ من "سنيم" ظاهرها الأنثوي، كما ينهـى حياة "سطامو" بتلك البسالة، لأنه غدر بعفدي، صاحب نعمته، أمـا "مجـيدو" فقـد مات غرقا، كما ماتت "خاتي" بفخ من فخاخ الثعالب.

لكن التفسير العقلي للعديد من الأحداث الصغيرة، والمكونة رغم منطقيـتها، يبقـى مغلفا، وبشكل كثيف بما هو فوق طبيعي، وهو ما يفضي إلى أن إيراد التفسيرات العقلية، كان رهينا بإيراد أحداث واقعية، تشكل مدخلا للفانتاستيك، فكل ما هو مفسر عقليا بداخله نواة فوق طبيعية تحركه، وتعتمل بداخله. والقارئ هنا يساير الأحداث وهو على حافـة الـشك يرتاب من تفسير عقلي يمتسخ إلى تفسير فوق طبيعي، خصوصا عندما يتهم الشبح، بيكاس الابن بأنه كان وراء موت مجيدو وقتل خاتي.

إن المـسألة هـنا تعمق الحيرة، وتجعل الاعتقاد في ما هو واقعي اعـتقادا محـتملا يميل نحو ما هو فانتاستيكي أكثر من أي شيء آخر، وكون التفسير العقلي موجود في (فقهاء الظلام) فذاك مجرد تمويه، قصد الدفـع بالحدث الفانتاستيكي بعيدا من خلال امتطائه لتلك الأحداث وتفعـيل الفـوق طبيعي الذي يبرز تحت أشكال معروضة من طرف

شخــــصية وفية، على حد تعبير فيني[29]، ومضمرة أيضا، تعتقد في كل شـــيء وتصف بدقة المحترى الجدير بالثقة، الخبر بكل تفاصيله، وإعطاء التفـــسيرات العقلـــية عن طريق الاختلالات العقلية التي تشفع لبعض الأحداث الغريبة دون أخرى تدخل في ما هو خارق.

5 – 2 – 2. التفـــسير الفـــوق طبيعي: يتميز حضور التفسير الفوق طبيعي بفرادة محددة ومكثفة في محكى الفانتاستيك، فهذا النوع مـــن التفـــسير هـــو الذي يميز الفانتاستيك عن المجالات القريبة منه – بالتحديد، الخيال العلمي والرواية البوليسية – والمؤلف هنا يسعى بكل قواه إلى جعل قارئه يتقبل تفسيره، ولو في زمن الحكى وإقناعه بالمسوخ والـــتحولات التي يقدمها[30]، وهذا الإقناع بالتفسيرات الفوق طبيعية يدفع الكاتب كي يحارب المتلقي في ميدانه الخاص دون أن يجعله يخمن باكرا في التفسير، كما يكون هذا الفرض بلاغيا وسرديا، بحيث يشكل هـــذا التفـــسير نواة صلبة في عمق (فقهاء الظلام) انبجس مع البداية، واســـتمر حـــتى نهاية الرواية، التي تشتغل في كليتها على المحور المتوتر، بتسليمها القارئ تفسيرات فانتاستيكية لأحداث فوق طبيعية، مادامت الـــشخوص الـــروائية، بـــدورها، عاجـــزة عن فهم عقلي للمسألة. الملابيـــناف، في جو من الضجر والحيرة، ينفجر أمام بيكاس العجيب: "بأي مثل يسترشد لجعل الفهم محتملا، وبأي ظاهرة يستنجد أمام هذه الطفرة التي لا يشبهها إلا ما يعرفه عن نبـــي تكلم في المهد بكلام كبير (ص 15). فغـــياب تفسير عقلي يدعو الأب إلى استحضار احتمالات عـــن طريق المقارنة للتخفيف من وقع هذا اللامألوف، وإن هذا الحدث الغـــريب هـــو شبيه بقصة نبـــي تكلم في مهده، وقد سوغت له نبوته ذلـــك في إطـــار المعجزات، اللصيقة بالأنبياء كشهادة لإثبات الحقيقة، شـــأنها شأن خوارق الأولياء وكراماتهم لإثبات الولاية. كما أن غياب

التفسير العقلي، واستحضار الشبيه المحتمل، يساعد على ذلك، فبيكاس لـــيس بنبـــي، ولكنه دهشة سقطت من رحم برينا، والملابيناف لما لا يجـــد تفسيرا عقليا للمسألة يعتذر معتبرا الأمر كله قدرا أو هبة قدرية يمتحنه الله بها.

"لـــن تفهمـــا مـــا سأقوله، لأنني لم أفهمه بعد ولكنني أرجو أن تستـــسلما لـــه (ص 22). فبيكاس، بدوره يحتاج إلى تفسير لكل ذلك وهـــو يخاطب والده: "سيكون قاسيا عليك شرح ذلك لهؤلاء الواقفين خلف البوابة، والمنتظرين جوابا قاطعا، إنها محنة، فتهيأ لذلك فقط وانس حيرتـــك (ص 16). لكن خاتي بذاكرتها سريعة التشبث بما هو غيبـــي وتـــستطيع أن تجد تفسيرا فوق طبيعيا لولادة بيكاس على ذلك الشكل الغـــريب، فتصرخ أنها أحست ليلة ولادته بانقباض تزامن مع استعصاء خـــروج البيضة من دجاجة إحدى البيوت المجاورة، رأت طرف البيضة ظاهـــرا في مؤخرة الدجاجة، الأمر واضح، لقد أصابها عسر في الطرح (...) أتعرف ماذا جرى؟ لقد وجدت المرأة الدجاجة متجلدة بعدئذ، فوق الـــسور، ماتت ولم يخرج من البيضة إلا قسم يسير (ص 34 – 35). بالإضافة إلى تفسيرات فوق طبيعية أخرى خاصة ببيكاس، الذي يتحول إلى سرب أسود من العصافير وصورة ابن آوى المستنسخة على المخدة، والحول الذي طالها، وظلال الرؤوس الكلبية بالحي الغربـــي، والغلاصم الـــتي يتحسسها الملا أحمد، فقيه المسجد، وكل من يستمع إلى خطبته الفانتاستيكية (ص 169 – 170)، أيضا جراحات أوسى التي نبت فيها الخرشوف، وغير ذلك من الأحداث المكونة للحدث بعامة، فضلا عن أحـــداث أخرى في الرواية، والتي تصب في ما هو فانتاستيكي كمسألة الاخـــتفاء مـــع المـــلا وبيكاس الأب وشخوص أخرى، ثم لعبة المرئى واللامرئـــى، ومسألة الأشباح وظهورها في الفصل الخامس من الرواية،

والغمــوض الذي صاحب خطابها الفانتاستيكي ثم ذهاب كرزو وسنيم إلى الجهة المجهولة للالتقاء ببيكاس.

هــذه التفسيرات الغامضة، التي يتأرجح نواسها بين ما هو عقلي ومــا هــو لا عقلي تجعل الحيرة أكثر تشبثا بالشك ذي الرنين المتردد، فالغموض الذي نصادفه في ثنايا بعض الأحداث، دون إشارات تفسيرية لــذلك، لــيس غموضا بالمعنى المتعارف عليه، فالسارد قد اتبع سبيل الاستنباط دون توضيح، مما جعل الحدث بكرا بغموضه الفني، المتعالى، على أي تفسير تصنيفي تاركا للتأويل مجالا أرحبا.

إن تموضــع هذا الغموض داخل الحدث يشكل قانونا من مجموع القــوانين المعــروفة التي تشكل مجموعة من المتغيرات المحتملة، تتغير من عــصر لآخــر ومــن فكر لآخر، وهو ما يفسر أنه في فترات مختلفة، ولعقلــيات متنوعة ترتب الظواهر نفسها في أنواع متعارضة[31]، كما يفــسر أيــضا اختلاف التفسيرات العقلية ذاتها من قارئ لآخر، وعلى اختلاف الأجيال أيضا.

ويمكــن تصنيف غموض التفسيرات في ثلاث خانات تتكامل في ما بينها الواحدة تعضد الأخرى: الزيغ الكرونولوجي، الأشباح والروحانيات.

- **الــزيغ الكرونولوجــي**: (رؤية الماضي والحاضر والمستقبل): هذا الاشــتمال الثالوثــي هو اشتمال للرؤى في لوحة مشهدية واحدة تــتعانق حــتى تصبح هذه الرؤية تقمصية، كما هو الشأن بالنسبة لبــيكاس الذي لم تكن رؤيته تسير في خط كرونولوجي واحد، إذ أن لحظــة وجوده، بين والديه، كان في زمن حاضر، ثم ينتقل إلى مــاض يعرفه بالمذاق حيث تصيد فيه من العصافير الشيء الكثير، محمل برسالة، معينة، من هذا الماضي، كما يعرف الزمن الذي تبقى من عمره.

في الساعات الأولى من ولادة بيكاس، كانت معرفته بالأزمنة الثلاثة متحققة، فيعمد إلى خلطها، في لعبة محسوبة، إذ ان الماضي بإرثه الثقيل هو القيم على تصفية الحاضر، لتقديم جواب ما على المستقبل، وهذا زيغ كرونولوجي يخلط الرؤى ويجعلها عالمة بكل شيء.

- **التنوع الزمني**: والقصد منه استعمال فسيفساء زمنية مركبة تركيبا دقيقا من مقاطع زمنية متخيلة وأخرى زمنية معيشة(32)، بحيث يبرز الفصل الثاني - كنموذج - وهو يبدأ بسرد مشاهد تصور قتل "مجيدو" لـ "باقي"، وهذا المشهد المتقطع إلى مشاهد تتناوب - بحيلة سينمائية راقية - مع مشهد متخيل للحيوان المنوي وهو يصارع من أجل الوصول، في حماس محموم، إلى الرحم والصيرورة.

هذا التقاطع بين مشهدين، واحد واقعي والآخر متخيل، يتكاملان وهو تنوع وتعايش بين شيئين اثنين متنافرين يبرزان في كل الرواية كثنائية لابد من وجودها في المحكى الفانتاستيكي.

- **التناسخ**: تقوم هذه الفكرة على أساس فانتاستيكي، فالأدب الروائي استفاد من هذا الموضوع بأشكال متعددة عند "دي نرفال" كما عند "بو" وعند سليم بركات في رواياته بشكل لا يقل أهمية عند الآخرين، فالتناسخ في (الريش)، يجري بشكل فني بين الواقع، والمتخيل، بين الحلم والصحو، كما بين "مم آزاد" وابن آوى، مثلما يجرى التناسخ في (فقهاء الظلام) بين بيكاس الأب والإبن في المواصفات، ونفس النمو الغريب، والمعرفة المثلثة، كلها أشياء تؤكد هذا التناسخ، خصوصا اختفاء بيكاس الأب، كأنما يمهد لظهور نسخة أخرى منه.

- **الأشباح**: الرواية هي تفسير المجهول تفسيرا فلسفيا يميل نحو التساؤل أكثر من تحديد إجابة محددة، كما أنها سعى إلى مشاركة حميمة تتجاوز الأنا إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية، مشتركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص للنفس والعالم معا منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمحى"[33]، وهكذا استدعت الذاكرة في أزلها، كما في راهنيتها، الأشباح كغواية ترتطم بحساسية لها القدرة على مقارعة الإدهاش وإفراز الحيرة والتردد، بحيث إن "الشبح في الأدب هو تيمة عالمية، ومن الأشياء النادرة (...) التي أعطت الولادة لجنس أدبي"[34] كما أن جذوره العميقة ترجع إلى الآداب الإغريقية من خلال التراجيديات العظمى، الأمر الذي أفرز عصران ذهبيان للأشباح: الأول مع الدراما والتراجيديات الإغريقية والثاني كان مع الرواية القوطية.

وقد ظل استعمال الأشباح في الأعمال الأدبية يتغير من عصر لآخر، سواء على مستوى الوصف، أو الوظائف، أو على مستوى الاستعمال الحديث في المحكى الفانتاستيكي، منسجما في ذلك مع التحولات البنيوية في الرواية الحديثة، والتي صارت الوظيفة فيها بدلالة غير مفرغة مما هو واقعي، بل هي سعى للسيطرة على المعنى المستدعى لأجله، الشيء الذي دفع النقاد إلى تقسيم تيمة الأشباح، والتي يتسلح بها الخطاب الفانتاستيكي كتشكيل إلى نوعين اثنين:

- **شبح ذاتي**: ويتعلق الأمر بالهذيان الشخصي والتوهم.
- **شبح موضوعي**: على عكس الأول، يبرز فجائيا ويتطلب شاهدين.

وينطبق الشكل الأول، الشبح الذاتي، على عفدي خلال هذيانه الذي يخاطب فيه أشباحا - سمتها زوجه أرواحا - أما الشبح الموضوعي فهو الذي دلف لمقابلة بيكاس الابن بحضور كرزو.

- **الامتساخ**: يصعب إيجاد تفسير عقلي للامتساخات، ذلك أن استعمال الامتساخ تشكيلا فوق طبيعيا ظل محصورا في التفسير الفوق طبيعي، لأن كتابة المسوخ هي كتابة الرعب[35]، والمسخ هو تحولات لافتة تطرأ على الحيوان والحشرات أثناء نموها[36]، كما قد تطرأ على كل الكائنات الأخرى من بينها الإنسان، أيضا، لذلك فإن "التحولات تسير في اتجاه واحد، تخضع له الأعضاء أثناء نموها[37]"، وقد ركزت الموسوعات في مجملها على التحولات والامتساخات التي تطال الطبيعة والحيوان، فيما ركز الفانتاستيك على امتساخات الإنسان مبتدعا في ذلك كائنات متخيلة[38]، هي أساسا هدف ثقافي سيستثمره الفانتاستيك، كما وظفته السوريالية. فالمسخ ليس شيئا متنكرا أو مستورا، ولكنه مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي - كما يقول جلبير لاسكو - إذ ان هذه الامتساخات التي يتم تصويرها بشكل واع تحمل حمولتها الدلالية والاجتماعية، فتؤدي وظيفتها الأدبية المتعلقة بتوليد الرعب والتردد في القارئ والشخص ذاته.

الامتساخ أنواع، فيه ما يتعلق بالإنسان والنبات والحيوان حيث تتعالق جميعها باعتماد الكاتب على المزج والتركيب، ثم التعددية والتضخيم.

ونمثل للامتساخ، هنا، بالذئب - الكردمانة الذي هو موضوع كوني، مثل موضوع الأشباح، وقد أفادت منه السينما، بشكل دقيق، كما جعلت منه الروايات الفانتاستيكية مادة مفضلة لديها، كالمدينة - القطة التي يتحول أهلها إلى قطط بالليل، فهذه التيمة "الغامضة" تعتمد التحول والامتساخ، وقد عالجها سليم بركات في (الريش) من خلال امتساخ "مم آزاد" إلى "ابن آوى".

- "كــان مم، كلما توغل في الدغل المهدور، انحنى بجدعه، متقوسا، تدفعه شهوة ما إلى أن يسير على قدميه ويديه معا".

"مــم ينطلق على يديه وقدميه أكثر خفة والمكان المعتم، في الليل، يتــضح رويدا رويدا، لعينيه الثاقبتين، كل شيء خفيف من حول "مم" رئتان قويتان، والليل قوي، وهو بطبعه الذي بات خاليا من أية معرفة إلا معرفة حواسه، يحدد لنفسه - في حذر - مداخل إلى الظلام الذي لا يعرفه غيره، الآن".

"مم آزاد"، خفيف كشبح، في الحلبة التي لا تحتمل إلا الأشباح... غير أن حركة ساقي "مم آزاد" الخلفيتين - وهو ابن آوى، الآن - أشــبه بحــركة ساقيه حين كان صبيا...: (ص 53 - 56 وعموم الفصل الثاني من الجزء الأول).

وكــذلك، عالج سليم بركات هذه التيمة انطلاقا من لعبة الظلام، حيــنما باتت رؤوس أهل الحي الغربــي، بالشمال الكردي، على هيــئة كلبية، وهو امتياز للمؤلف في جعله الامتساخ يطال الظلال دون الأجساد، وفي ذلك دلالة قاسية، مما جعل الرؤوس تتحول إلى رؤوس كلاب في الحقيقة دون الظلال، هذا التحول/اللعبة في الظل هــو توسيع دقيق على موضوع الإنسان - الذئب، كما أن المعنى الذي تحمله الظلال المتسخة يختصر المسألة في القول بأن الظل هو الجوهر وعداه عرض.

-**الــسحر**: وجود هذا النوع من السلوك والتفكير في عمل إبداعي لا يعــني تبنــيه، وتمتــيعه، كفكر غيبــي، باستمرار وتواصل بين الآخرين، ولكنه وسيلة يرجى من ورائها تمرير خطاب ما من جهة، وتكسير هذا الجسر، انطلاقا من الكشف عن هشاشته والتعرية عن فــضائحه التي لا تتماشى والفكر العلمي الثاقب من جهة أخرى،

فعلاقة السحر بما هو فوق طبيعي هي علاقة تماس، رغم أن القارئ قد يعارض كل من يؤمن بوجود السحر تجاه واقع يعتبره مثل جزء أصلي من النظام الطبيعي للأشياء"[39].

وإذا لم تكن (فقهاء الظلام) قد لجأت إلى هذه الوسيلة، فإن أعمال فانتاستيكية أخرى استطاعت استخدامها بدقة، فالحدث في (وقائع حارة الزعفراني) والذي يمثله "الشيخ عطية" هو حدث الفقيه عطية الـــذي يملك طلسما سحريا، سحر به أهل الحارة وشل حركتهم الجنسية فتطفو أحداث عجائبية تجعل القارئ والشخوص على حد ســـواء، أمام حدث أو أحداث فوق طبيعية، يحتارون لها، مترددين أمامهـــا بحثا عن تفسير يبدد من غموضها، أما في (فقهاء الظلام) فليست هناك إشارة إلى السحر، وإن كانت هناك إشارات تبدأ من العنوان، الذي يشير إلى(فقهاء الظلام) ويقضي، إيحاءا لأول وهلة، بالـــسحرة الـــذين يتسترون تحت معاطف الظلام لإنجاز بحوثهم الغيبية.

- **استحـــضار الأرواح**: يدخل موضوع توظيف استحضار الأرواح في مجـــال قـــريب من السحر ويوظفه الفانتاستيك كتشكيل آخر، ليس بشكل كبير، ولكن لخدمة موضوع معين فهو يستولد الحيرة والـــرعب، باستدعائه لما هو فوق طبيعي، يجيء في البداية مثل لعبة تـــتحول إلى دهـــشة في مـــأزق غيبـــــي، ملموس، يضفي على الأحداث تعقيدات تكون الرواية في حاجة إليها لإعطاء تفسيرات طبيعية لما هو فوق طبيعي.

وهكـــذا، فـــإذا كـــان التفسير العقلي، والتفسير الفوق طبيعي، يـــشكلان مكونين من مكونات الخطاب الفانتاستيكي، فإن كل واحد منهما، يشكل بمفرده نسقا متكاملا لما يحتوي عليه من عناصر أساسية،

ومرتكـــزاته الـــتي يتأسس عليها، نسق يثوي بداخله نسيجا يستحضر العديد من الأشياء المساعدة لتجليته.

احالات:

(1) محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق. (ندوة وكتاب جماعي) بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1981 ص 8.

(2) تعمد السينما إلى توضيح هذا الجانب بشكل دقيق في الأفلام الروائية الواقعية فتكون الإضاءة واضحة، والأحداث في وضح النهار، مع تقنيات إخراجية مساعدة، قصد الإيحاء الذي لن تكون وظيفته، هنا، أساسية بقدر ما تكون متممة لما هو واضح، وهو الأمر الذي ينعكس في الأعمال الروائية المسجلة للسينما الفانطازية.

(3) إن الفروقات بين التفسير والتأويل شاسعة بشكل كبير، وإذا كان التأويل يحتوي التفسير كمكون من مكوناته، فإن تفسير النص كما تورد ذلك القواميس الفرنسية، هو شرح المعنى الغامض، وما شاكل ذلك من المقاربات التي تختلف من حيث الشكل فقط، ولكنها تلتقي في كون التفسير يعتمد على التوضيح وتجلية الغبار عما غمض من المعاني، في حين أن التأويل يحتوي التفسير، ثم إنتاج معنى آخر قد يكون مضادا أو مرادفا للمعنى الأول، والتأويل كتقنية فلسفية في تاريخانيته منذ عصر الأنوار حتى جاك دريدا، اتسم باقتحام عنيف للغة ونواتها المستترة رغم ما عرف من تغييرات طالته - كما أرخ لذلك فولفانغ إيزر - في علاقة التأويل بالقارئ/القراءة.

W.Iser, Acte de lecture, ed: pierre mardaga 1985.

(4) مثلاكان تفسير البركان، قديما كان تفسيرا غيبيا، والحلم الذي جاءت به الأحاديث لتحد من دور اللاوعي، ومن التأويل، فألغت هذا الأخير وجعلت التفسير الثابت مقياسا لكل حلم، فكان تحديد تفسير الأحلام هو تحديد للمخيلة وكبح لجماح أي تفسير آخر.

(5) Jaques Finné 1980, P 44

(6) Pierre Mesnier: Univers imaginaire et poetique du surnaturel, ed Minard 1974.

(7) Pierre Mesnier, 1974 P 72

(8) Jacques Finne, 1980, P 40

(9) Ibidem p 80

(10) Iser - W 1985, P 24

(11) Idem. P 30

(12) Idem, P 246

(13) Gilbert Rayle ; the concept of mind, Harmand, sworth 1968 P 124. cite in iser, W 1985 P 147

(14) Idem. P 248

(15) Idem, P 253

(16) عاطـف جـودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه: مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 1 - 1984.

(17) Iser. W 1985 P 249

(18) صـبري حـافظ: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، المجلد 4، سنة 1984، ص 162 نقلا عن:

Frederic Jaresen: Hupolica unconscious narrative as a socially symbolic act, london Lethven 1981, P 9.

(19) Iser. W, 1985, P 255.

(20) Idem P 83

(21) Jacques Finné, 1980, P43.

(22) Jacques Finné, 1980 P 50

(23) Ibidem, P 50.

(24) L.vax.1974.p.107

(25) 25) H.P.lovecraft.1969.p.57

(26) Jacques Finne, 1980, P 66.

(27) إن الهـذيان الذهاني - كما يعرفه بيناك - يولد الاختلال والحلم والاستيهام والكوابيس.

Henri Benac: Guide des idees littéraires. France, ed Hachette 1988, P 202.

(28) إن التفـسير العقلـي لا يعني، بشكل قاطع، ماهو عقلي محض، بل إن ذلك يبقـى أمـرا نسبيا، لأن ما هو عقلي تندغم فيه ذرات اللاعقلي، من خلال الارتباط والتفاعل، فالمحيط الذي يعيش فيه ابن زارى هو محيط بالضرورة فانتاستيكي.

(29) HP. Lovecraft 1969, P 57

(30) , 1980, P 123éJ.Finn

(31) Hubert Malhey: essai, cite in Jaques Finné 1980, P 98.

(32) لهـذا الاعتبار اعتبر "جاك فيني" ص 41، أن كل مؤلفات مارسيل بروست تصب في الفانتاستيك.

(33) إدوار الخراط: وظيفة الأدب و الرواية اليوم، مجلة الناقد، لندن، عدد 7 يناير 1989، السنة الأولى، ص 14.

(34) Jacques finné 1960, P107

(35) Gilbert Lascault 1973, P 62

(36) La grande encyclopédie 1975, P 915

(37) Encyclopédie Z 1981, P 3438

(38) G.Lascault 1973, P 28

(39) Lucy. Mair: La sorcellerie, France, ed Hachette, 1969, P 7.

6 - استنتاج تركيبي عام

بالإضافة إلى المكونات الصغرى الأخرى، والتي تؤسس للخطاب الروائي الفانتاستيكي قاعدته، ينبثق من عمليتي التفسير بشقيه، مكونان أساسيان، يساهمان بدورهما، في إبراز الفانتاستيك، ومن خلال تلميع ما هـو فوق طبيعي فهناك الشرط وواجب هذا الشرط، بحيث إن الشرط يمـثل الحدث الفوق طبيعي، والذي قد يجسده الشبح أو أحد المسوخ، بينما يمثل جواب الشرط التفسير الذي تقدمه الرواية لذلك الشرط، وفي (فقهـاء الظـلام) أبرز تمظهرات هذا الشرط في وجود بيكاس، بتلك المواصفات التي تتكون نتيجة الولادة الغريبة والأفعال المصاحبة لها، أما جـواب الـشرط، فهو تلك الأحداث الفوق طبيعية بتفسيراتها العقلية وغـير العقلية والتي أفرزتها تلك الولادة العجيبة - الشرط، الذي يطور النفس الفانتاستيكي حتى يبلغ أوجه بتفسير فوق طبيعي[1].

يشكل الشرط في الخطاب الروائي الفانتاستيكي بؤرة المعادلة التي تتـضمن أربعة محاور رئيسية: أجزاء الشرط وأسلحته التي تكون في يد المؤلف، ثم الانتظام الداخلي لهذه المكونات الأسلوبية، وأخيرا إفرازات لثنائية نصية هي المغامرة والفرض.

بالنسبة لأجزاء الشرط، فإنه يتكون من ثلاثة أجزاء:

- **المدخل الواقعي**: وهو سلاح ضروري يمهد لدخول الفانتاستيك، بعـده تجيء المحكيات الفوق طبيعية، خارقة وغير مألوفة، تدور في جغرافيا واضحة، أو غير واضحة كما هو الشأن بخصوص روايات الخـيال العلمي، واليوتوبيا. وقد حفلت رواية (فقهاء الظلام) بهذه

المـــداخل التي جعلت من الشمال الكردي جغرافيا حقيقية، ضمن الأحـــداث والجـــزئيات الواقعية الدقيقة في إطار عائلتين بحياتهما اليومـــية فيـــصور المؤلف فضيحة أفولهما العجائبـــي، كما يصور عمـــق الجراح التي تخلفها الدهشة من جراء هذا الأفول، كالجنون والهذيان والامتساخات اللامتناهية.

إن حـــضور الواقـــع في (فقهـــاء الظلام)، شأنه في باقي المحكيات الفانتاســـتيكية كان حضورا حقيقيا، لخدمة المتخيل وإعطائه أحقية وشرعية في الواقع أمام المتلقي.

- **اســـتدعاء الألغـــاز**: تتفاعل الأحداث الملغزة، الغامضة في النفس الفانتاستيكي، كاستدعاء "بيكاس" لغزا، ومحنة، وحدثا فوق طبيعيا في داخـــل أحداث طبيعية وواقعية، مما يطور هذا النفس تدريجيا، الشيء الـــذي يدعـــو إلى تفسير فوق طبيعي، ففي الصفحة ما قبل الأخيرة، يختـــصر الـــراوي الفهم والتفسير بترك السلالم على حالها في الزقاق المغلق: "خيمة عفدي على حالها، ظلال الرؤوس في هيئتها الكلبية على حالها، الحشد المتقدم صوب المدينة على حاله" (ص 203). انه يترك للفانتاستيك سيادته العجيبة، لا باعتباره نواة صلبة فحسب، بل يدفع بهذه النواة إلى صلابة أقوى لما يفتح سماء الفوق طبيعي لآخـــرين يـــشتركون في اللعبة: "إنهم يتقدمون، الآن، صوب بيكاس الذي ينتظرهم بخطى أقرب إلى الهرولة التي بدأتها سنيم، ولمـــا بلغوه، لم يفتح الرجل الغائص في السنين ذراعيه لهم، بل استدار ومضى، فتبعوه دون همس إلى الجهة المعلومة بتدبير غير معلوم" (ص 204).

فوجود هذا النفس الفانتاستيكي المتواصل، في شكل تصاعدي، هو الـــذي يمـــنحه التفسير الفوق طبيعي، وفي ما إذا كان المحكى لا

يتضمن هذا النفس، فإن التفسير يكون واقعيا، فيصنف آنذاك ضمن الروايات البوليسية.

- **فرض التفسير الفوق طبيعي**: يجئ ضمنيا وإراديا، فسارد (فقهاء الظلام) تمكن من فرض تفسير فوق طبيعي على المتلقي، من خلال الطعم الواقعي الذي تخلل الرواية، إذ إن الشرط هو نواة تتضمن بداخلها هبوبا فانتاستيكيا تعتدل فيه من خلال تماسك وإرادة تلك النواة، والتي توجه كما تتحول وتتنامى وصولا إلى جواب لذلك الشرط، وهو محصلة تلك الأحداث، فأهمية جواب الشرط تكمن في أنه يمكن التمرد سرديا، عن طريق الزيغ الكرونولوجي، والتكثيف من الأحداث الغامضة والملغزة، والمتراكبة في ما بينها، ذات النواة الواحدة، اللاعقلية، والتي تنشطر إلى أنوية ليست بالضرورة كلها لا عقلية أو منسجمة.

وتكمن في مستوى آخر، أهمية الشرط في استعمال المؤلف لكل الأسلحة من وسائل بلاغية وأسلوبية، لإجبار القارئ على قبول التفسير الفوق طبيعي، هذه المكونات التي تثير دهشة القارئ تهتم بجانب الأسلوب، وهي خمسة:

- **الهبوب الواقعي**: والذي يلجأ إليه المؤلف باعتباره لعبة ماكرة يناور بها القارئ الذي شدته عادة التذوق الواقعي لفترة طويلة، وهي ملاحظة تنسحب على (فقهاء الظلام) كما تنسحب على كل الأعمال الفانتاستيكية العربية.
- **التكرار**: يكون التكرار ملفتا في بعض العناصر، كالصفات والنعوت وهو ما نلحظه بكثرة في (فقهاء الظلام) على الخصوص، في ما يتعلق بأوصاف الشخوص وتشبيهها بالحيوانات.

- **الاستعارة**، التشبيه والمقارنة: وهو ما حفلت به الرواية عامة ويرتبط بباقي المكونات البلاغية والبيانية.
- **التضمين**: ويأتي لتعزيز النواة الفانتاستيكية بنفس جديد يمكن من الإضاءة الموسعة والمثيرة للحدث والنواة.
- **الوصف**: يضيء الداخل، كما يضيء الظلام والثلج إضاءة فانتاستيكية خاصة، تغرى المتلقي بالجرى وراء تفسير عقلي للموضوعات، والبحث عن إخراجها من دائرة الفوق طبيعي.

تشكل هذه النقط الخمس،ضمن مكونات أخرى، أسلحة الكاتب ومكونا آخر من مكونات الخطاب الروائي الفانتاستيكي، الذي يتأسس من المكونات الصغرى للشرط وجوابه.

إذا كان الشرط في مستوى ثالث لا يتضمن نفسا فانتاستيكيا، فإن ذلك يشير بشكل مباشر إلى غياب الفوق طبيعي، أي الفانتاستيكي. هذا الاخير الذي يجيء مشفوعا بعدد من المسوغات والمكونات، ويتطلب تفسيرا فوق طبيعيا لا يكون مطلقا بقدر ما يحتفظ بنسبيته المتجلية في الأحداث الفوق طبيعية. في (فقهاء الظلام)،تجئ شخصية بيكاس، وبالرغم من إحاطته الاشتمالية، كما قد يتوهم المتلقي، نسبية المعرفة، وكذلك الشأن عند الرواة الخمسة في (أرواح هندسية).

إن نسبية ما هو طبيعي، المشروعة، لا تلغى انتظامه بشكل معين يستجيب للتشكيل الروائي، وهكذا فإن المحكى الفانتاستيكي يجيب عن تنظيم مثلث تقتضيه الضرورة وهو تنظيم لمكونات داخلية تساهم في تشكيل الفانتاستيك، انتظام لمكونات الشرط الذي يمثل ما هو طبيعي، أي تنظيمه داخل الفانتاستيك في الرواية وهو ما يتجلى في التنظيمين الفضائي واللساني والداخلي:

- **تنظيم قضائي ولساني**: يحتوي على شروط أسلوبية تساهم في تعزيز النفس الفانتاستيكي المكون من دوال ومدلولات، كما يحتوي الشرط وجوابه كصيغتين سرديتين مطلوبتين.
- **تنظيم داخلي**: ويتضمن المدخل الواقعي ولعبة التضمين والمحكى داخل المحكى، ثم لعبة العنوان وغير ذلك.

إن نجاعة التفسير بشقيه - الفوق طبيعي بشكل خاص - تكمن في أن وجوده رهين بوجود أحداث تعجيبية فيها من الأفعال الغامضة ما هو فوق طبيعي وطبيعي، وتتموضع في قطب متوتر أساسه فرض الفانتاستيك عن طريق تلك الأحداث التي تتأرجح حركات نوسانها بين ما هو طبيعي وبين ما هو فوق طبيعي، مع المحاولات السردية والوصفية، التي تتغيا إيهام المتلقي بالتماسك، الشيء الذي يجعل النفس التعجيبي متصاعدا يغترف من الحلم والجنون والهذيان والامتساخات... من جانب ثان قطب يستغل كل معطيات القطب الأول ويمر عبر مخيلة المؤلف الذي يجعلها مغامرات فانتاستيكية.

فإذا كانت ولادة بيكاس هي أمر حتمي وفرض فانتاستيكي تبدو تجاهه الدهشة والحيرة، فإن ما سيقوم به بيكاس هو مغامرات فانتازية تفرض ما هو فوق طبيعي، وهذه الثنائية (المغامرة - الفرض) هي للتمييز والإضاءة داخل الخطاب الفانتاستيكي، إنها مغامرة الكاتب/البطل الذي يتلبس الفوق طبيعي قصد فرضه على القارئ وعلى نفسه، فكل من المغامرة والفرض مرتبط بالآخر، ارتباطا يفرز أربع نتائج هي عبارة عن ترتيبات متعلقة بما هو فوق طبيعي:

- **ترتيب المحكيات**: ويتم ذلك من خلال عملية سرد المغامرة التعجيبية تدريجيا، ثم الأسلوب المصاحب لها، والذي يهدف إلى فرضها، فتدرج الرواية على هذا الترتيب.

- **التفسير المزدوج**: وتسمح هذه الثنائية أيضا بتفسير مزدوج، أي الأخذ بتفسير عقلي وآخر فوق طبيعي، نتيجة الإمكانية التي تتيحها المغامرة المشروطة بأحداث، كما هي مشروطة، جدلا، بالفرض الذي يروم ما هو طبيعي أو فوق طبيعي.
- **الوصف المنطقي**: النتيجة الثالثة لهذا التنظيم هي الوصف المنطقي باعتباره محكيا، يتضمن فرضا ومغامرات فانتاستيكية يتميز بمروره من الوصف المنطقي إلى الوصف المرآوي[2]، وهي عملية شاقة وماكرة في آن، لأن الوصف المرآوي هو تقنية أسلوبية عالية، استطاع سارد (فقهاء الظلام) و(الريش) و(أرواح هندسية) أن يلجأ إليها مرارا عن طريق بلاغة الذاكرة واللغة، وبالتشبيه التمثيلي والاستعارة... فتكتشف ما يميز محكيا فانتاستيكيا عن آخر غير فانتاستيكي، ولو أن كليهما لا يحتفظ بمسلمات عقلية، فالوصف المرآوي يحضر في المغامرات الفانتاستيكية بأشكال متعددة بغية إيصال معنى يحمل تنظيمه الداخلي الذي يفرز مجموعة تساؤلات تلزم القارئ بالضرورة والارتباط بها كمصير يندرج مصائر حميمة.
- **التماسك الداخلي**: يمنح هذا المستوى أيضا تأسيس قاعدة التماسك الداخلي، ويمر من المستوى التنظيمي إلى المستوى الجمالي، وهو أمر مشهود به في المجال الروائي على الرغم من كونه جنسا مفتوحا غير منته، فالتماسك يكمن في مستويات تنظيمية داخلية وأخرى جمالية تفضي إلى تكامل يحقق للرواية أدبيتها.

كل هذه العناصر المنبثقة من الشرط تشكل تفكيكا لمكون من مكونات الفانتاستيك وإدراكا لاشتغالاته المتعددة داخل النص الروائي، وهو ما يخلص بنا إلى أن التفسير يشكل أهمية داخل الصورة المدغمة في التشكيل الرؤيوي للرواية، هذه الصورة التي تنتظم على محورين اثنين،

وثلاثـــة أبعاد، انتظاما يجعلها بعيدة المنال تطبع القارئ بحيرة وتردد، مما يدعو إلى إيجاد تفسير قد يكون في هذا القطب أو ذاك.

فالتفسير العقلي يؤسس عقلانيته انطلاقا من استعماله لثلاثة أنماط هـــي الحلــم والأمراض النفسية والعقلية، وهذا النوع من التفسير ليس بـــشيء مركزي في النص الفانتاستيكي، كما هو شأن التفسير الفوق طبيعي والذي يعمل على خمسة أنواع: أولهما الزيغ الكونولوجي وهو مكون داخلي يشتغل على تداخل وتنوع الأزمنة الثلاثة وما يفرزه من تناســخ يمحو الفواصل الزمنية ويجعل الذات الواحدة تكرر نفسها في زمنين مختلفين.

ثانيهما: الأشباح والتي ستتحول من تيمة إلى تشكيل في الخطاب الروائي يتم به التفسير الفوق طبيعي من المأزق التشكيلي.

ثالثها: الامتساخ، والذي هو أيضا تشكيل في نسيج الفانتاستيك عن طريق امتزاج أعضاء الكائنات لخلق كائن/نموذج، وهو خليط يثير الرعب.

رابعهما وخامسهما: السحر واستحضار الأرواح، وهما ركيزتان مـــن ركائـــز الخطـــاب الفانتاستيكي في جانبه الفوق طبيعي، والذي يستعمل الغيبـــي في تفسيره.

وداخـــل هذه المكونات التي تندرج في إطار التفسير بشقيه، ينبثق مكـــونان همـــا هدبان من أهداب التفسير، فالشرط هو الحدث الفوق طبيعـــي، أما جواب الشرط فيعني التفسير العقلي أو الفوق طبيعي، هذا الـــشرط الـــذي يتـــضمن مكونات عدة تساهم في تلميع الفانتاستيك وإفـــرازه لثنائـــية المغامرة - الفرض وعملها داخل المحكى عملا جدليا متتاليا.

احالات:

(1) Jacques Finné, 1980, P 173

(2) Jacques finné, 1980, P 157.

الفصل الثاني

الخطاب في الفانتاستيك

1 - مكونات السرد الفانتاستيكي

يشكل الخطاب في الفانتاستيك بعدا اساسيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها، حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الأولى، من خلال الخطاب في الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة في نسيج عام يفتح الحديث عن العجائبي الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكي هي عناصر الخطاب الروائي عامة، لكن الشيء النوعي الذي نبحث فيه، هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر.

فالتيمة هي صفة للتشكيل الروائي الفانتاستيكي أو سردية التعجيب على سردية اليومي، والنفسي، وغيرهما.

فالحدث في الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، تطبعه بطابعها النوعي، ثم الشخوص وأبعادها في إعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضفي على الحكي مميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاقهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماسهما مع أسلاك تتشابك فيها الدلالة بالتصور الذي ساهم في بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكي يتجاوز التصور القديم لهذه الوحدة، ويحققه برؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث – بتعبير مايك بال - [1] هو المرور من حالة إلى أخـــرى، مـــرتبطا بالقـــصة والحكايـــة ارتباطا نوعيا، فإنه في الرواية الفانتاســتيكية يــتخذ أشكالا متميزة تجعل من الحدث الفانتاستيكي عنصرا دلاليا يجاور العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التموضع بـــشكل يـــزاوج بين الغموض و الوضوح، ثم يرقى من "الحدثية" إلى الـــصورة بكـــثافة مقـــولها واقترابها من الواقع في تحولاته، ومن المخيلة باستيهاماتها وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

ويتقاطع هذا الحدث مع أنواع أخرى، إن على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التي يمكن استشفافها انطلاقا مـــن الأعمال الروائية العربية في أربعة أنماط مفتوحة تتناص في ما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدا داخل عمل روائي واحد.

أ. **ســـردية التاريخـــي**: وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث ســـابقة انـــتهت فعلـــيا، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليـــسية، في اســـتغلالهما للملفـــات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها "المحسوبة" والمؤدلجة إلى التاريخ.

ب. **ســـردية اليومي**: وهو الذي يعتمد في مرجعيته على الواقع العياني، مع بعض التعديلات التي تؤجج البناء الدرامي، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفاعليتها.

ج. **ســـردية الطابـــو**: والمـــتعلق برصد اللحظات السياسية في تاريخ المجـــتمع، مقتـــربا، في ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسي من خلال تطعيمه ببوارق مـــن المتخيل، مثلما فعل فاضل العزاوي في (مخلوقاته...) و(القلعة الخامـــسة)، ومنـــيف في (شرق المتوسط)، وحيد حيدر في (نشيد الموت) ومجيد طوبيا في (تغريبة بني حتحوت).

د. **سـردية التعجـيب**: وهـو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري، و من خلال التمحيص ستجد أن الحـدود بـين تنوع الحدث وتمفصلاته هي حدود وهمية وإجرائية فقـط، نظرا للتدخلات المستمرة والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسمـاء السالفة الذكر. لذا فإن تسمية الحدث الفانتاستيكي هي إجـراء منهجـي للتخطـيط ولـتلافي الخلط التشكيلي في تنوع الأحداث ومستوياتها المتراكبة، ذلك أن "العجائبـي هو عرف في الحكايات، يمتح من التقاليد الشفوية والفولكلور"[2]، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، وبدرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنويعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقي حول لا مألوفية الحدث، وفوق طبيعته. في (الحقائـق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)[3] ليحيى الطاهر عبد الله يـتمحور الحـدث حول الرجل المخمور الذي ينبئنا الراوي بأنه "إسـكافي المـودة" مع الدركي، وكيف سلمه لسانه،ثم تحوله إلى خـروف طـيع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركي الذي "رأى، وهـو في تجواله رجلا، فيما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فارا.

وهكـذا لم يجـد الدركـي مفرا من الجري خلفه وكان الرجل ينـزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمي بها على قارعة الطريق حتى يكف الدركي عن ملاحقته وفي النهاية لم يجد الرجل مخرجا - غير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة" (ص 454).

تـشكل هذه الأحداث العمود الفقري للنص الروائي المستند في ذلـك علـى تفـسير عقلي، وآخر فوق طبيعي، يزاوج بين الهذيان والاسـتيهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبأرة للخمر، وفي هذا

الإطـــار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هي وقائع فانتاســـتيكية سواء من الحدث الرئيسي أو الأحداث المدرجة، فالرواة الخمـــسة لا مرئيون وموكولون بـــ "أ - دهر" الذي اختفت في المرآة أربعـــة أيام منذ انهيار عمارة أبـــي كير، ثم حكايات جد "أ - دهر" الـــذي كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنـــزه بكراسيهم، وغير ذلك من اللوحات العجائبية التي تـــشبه لوحات رواية (الريش) الفانتاستيكية... وهي بدورها، تساوق تـــصورا للواقـــع، تتفاعل بداخله تذكرات تنسج علائقها من المخيلة المحقـــونة برعب عميق، يفرز الاستيهام والحلم والترسبات، ثم تنضيدها بشكل متجاوب والفضاء الذي تجرى فيه.

كمـــا أن أحـــداث (طرف من خبر الآخرة) لعبد الحكيم قاسم و(عـــرس بغـــل) للطاهر وطار، تعمد إلى استثمار المفعول الخارجي في حفـــز التصور الفانتاستيكي، وذلك بتصوير أجواء القبر ويوم الحساب والنشور، كشيء غيبـــي واستقبالي، أما (أبواب المدينة) لإلياس خوري و(وقائـــع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، فإنهما تلتقيان حول غرائبية المكـــان وشخوصه، وأزمنته، وهي مكونات تلتف بشكل جدلي حول حـــدث تعجيبـــي مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة في(وقائع حارة الزعفـــراني)، وهـــي كلها عناصر ساهم الطلسم في بنائها العجائبـــي وتوليدها للدهشة والحيرة.

مـــن هـــذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدثا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يتقصد المبالغة لإثارة الرعب والتردد، منصبا في ذلك على الشخوص: (عواد - أ. دهر - الرسام - الخمسة اللامرئيون - مم آزاد - دينو - الجد - الحفيد - الشيخ عطية - الرجل الغريب - المخمـــور، إسكافي المودة - الحاج كيان...) مثلما ينصب على مكان:

(المقبرة، عمارة أبي كير، المرآة، قبرص، المدينة الغريبة، ماها باد، حارة الزعفراني، القرية...) وفي كل هذا مزاوجة للحدث، وهي عملية لتأكيد الفانتاستيك أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية، لاستنكاه هوية الحدث، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

تسعى دراسة الخطاب في الفانتاستيك إلى إبراز العناصر المكونة لنسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبنية السردية بكافة مقوماتها التي تفرض أسئلة تؤدى إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه المحكيات، ومدى إسهامها في تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفاعليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

1- 1. السرد والتنقيب:

إذا كان السرد هوعلم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضي إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف وفاعليتها داخل المحكى الروائي العربي، حيث تنوعت الطرائق التي اقترنت بالتجريب والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف في المحكى الفانتاستيكي شكلا فضاء للتفاعل، والعمل على تبئير التعجيب وإمداده بتقنيات صارمة لها مميزاتها وخصائصها، وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد حتى تتبين حدود كل واحد منهما داخل المحكى الفانتاستيكي، وتتضح مكوناته، وبالتالي تكون الإجابة واضحة عن سؤال كيفية تمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكي؟ هل هناك تمايزات في تنوع

الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التي يتوسلها السرد الفانتاستيكي؟.

إن الأسئلة التي يطرحها الخطاب في الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحيانا ملغومة، نظرا للاختلاف النوعي لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة في الكتابة، تتماس مع ما أسماه واين بوث ب" بلاغة التخييل" في معناها الموسع والمشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد - أو المؤلف - حتى يفرض على المتلقي العالم المتخيل، موظفا جذور التخييل كي "تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشة يتوجه بها النص إلى المتلقين، فتطرح مسألة الممكن والتأكيد من ضرورة تصديق الحكاية"(4). وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحنى سرديا خاصا تتحدد خصاله باعتبارات جعل المتلقي يصدق تلك الأحداث الفوق طبيعية متمثلا في قضاياها، وهي مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي، والسرد في المحكى الفانتاستيكي، بدوره" لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذا التبعية لا تمنعه من أن يقوم "باستمرار، بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع دوما، إذ هناك أجناس سردية... يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزا جد كبير"(5).

فالسرد يتكون من قطبي القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة، كيف يصبح النص الفانتاستيكي نصا سرديا وما المميزات السردية في النص؟ إن السرد الفانتاستيكي يشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة - كما يقول فرويد - السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات وتقنيات زمنية أخرى. هذه

الأحـــداث العجائبـــية تجيء سابقة - في إطار ثنائية القصة، الحكاية - لزمن السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو الأمـــر في روايات الخيال العلمي، أما الخطاب الفانتاستيكي فإن السرد فيه يحقق أنماطا أربعة:

الـــنمط الأول: الـــسرد اللاحق: في هذا النمط الأول يتموضع الـــسارد في موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طبيعية، مادام الحكي الفانتاســـتيكي هـــو أدب الماضي، كما يقول روجي كايوا(6)، وهو ما كـــان بورخـــيص يدعـــو إلـــيه، مـــثلما دعـــا إلى ذلك لوفكرافت H.P.Lovecraft مـــن قبله، أو باقي الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية في الماضي يعطي الأمان للمتلقي، ويوهمه بأن هـــذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غـــرائبية، وأيضا في روايات الخيال العلمي التي تبنى على رؤية مستقبلية تزاوج بين العلم والمتخيل.

في (أوراق شـــاب عاش منذ ألف عام) يبتعد جمال الغيطاني عن اللحظـــة التي يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة، وبـــضمير الغائـــب، مـــثلما هو الشأن في (أبواب المدينة)، حيث يتم الحـــديث عن الماضي الذي لم يحدد، وفي (دوائر عدم الإمكان)، عواد الراوي يحكي أحداثا سابقة لا يزال مفعولها ملتهبا في ذاكرته.

إن الـــسرد اللاحق، المهتم بحكي أحداث ماضية سواء في الزمن البعيد أو الزمن القريب هو المهيمن في الخطاب الفانتاستيكي والمعتمد في أغلـــب هذه المحكيات، التي تدخل في إطار التجريب الروائي مشفوعا بتقنيات تكسر إطلاقية الماضي، وتنوعه على الحاضر والمستقبل، فالسرد في الماضي العجائبـــي هو صورة منعكسة عن الراهن المقعر بتناقضاته، ذلـــك أن "الفانتاســـتيك يلعـــب على التناقض بين قطبـــي التجذر،

وجاذبية التيه الذي يولد بلعبه مع اللغة"[7]، الشيء الذي يعطي للمؤلف قول الماضي السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جديرة بالـثقة، والماضي هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلي باللاعقلي في إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبـي، إذ إن بلاغة التخييل الفانتاسـتيكي تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث في الماضـي، تتغـيا تمرير الواقع اليومي،ذلك أن النصوص التي تبتعد عن اليومـي تفقـد قـوتها الفانتاستيكية[8]، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذي هي مفتوحة فيه على الخارج، الأكثـر قتامة. ولعل مقاربة أولى لـ (أرواح هندسية) من حيث هي مقـول فانتاستيكي، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضا إيهام إجرائي لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن الـتداخل والإيهام بمقصدية شيء هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التي تساهم في إغناء طرائق القول الأدبـي.

الـنمط الثاني: السرد المتقدم: وهو نمط يملأ الحيز الروائي بإخبارات تفـيد الوقوع في المستقبل الذي يدخل في باب الغيب والمحجوب، فيكون الروائـي بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق الـسرد الاسـتباقي هذه لا ترد في الحكي الفانتاستيكي بشكل إطلاقي – كمـا هـو الشأن في العديد من روايات الخيال العلمي، وإنما تجيء تنويعا سـرديا تستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضا لتبديد بعض الغموض الناتج عـن الحـيرة والدهـشة من تلك الأحداث الذي تلزمه من حين لآخر، تفسيرات معينة تأتي على شكل استباقات تشد المتلقي، كما لجأ إلى ذلك سـارد (هاته عاليا: هات النفير على آخره) الذي افتتح المحكى بهذا النمط، عـن طريق التلخيص المكثف لأحداث ستقع في المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجندب الحديدي).

النمط الثالث: السرد المتزامن: هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكي قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كما هو الأمر في (طرف من خبر الآخرة) وفي (أرواح هندسية) و(الريش)، حيث تبدو الأحداث ضمن سيرورة السرد كأنهما عمليتان متزامنتان.إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقي، لاستيلاد الإدهاش والحيرة.

النمط الرابع: السرد المدرج (المتخلل): يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسوق التنوع إلى مدارات تجريبية تخصب الحكي، وتعطي للتصور وضوحا وجلاء يعكس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفراني) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطاني عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، ونداءات، ورسائل حسن أنور الشاذة، ومقالاته الافتتاحية التي كان يكتبها باستيهام كبير من مخيلة المنهرقة (ص 156 – 157)، وتعددية الخطابات بين الشخوص في الحارة، كل هذه الأشكال السردية تتأطر ضمن السرد المدرج الذي يساهم في منح المحكى الفانتاستيكي سلطة الإيهام الفني بواقعية الأشياء.

في الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقة متناهية من خلال رسالة أ – دهر (ص 128 – 153) المتناوبة مع أحداث آنية، يتسلم بعدها الخمسة اللامرئيون مهمة السرد من جديد. فالفصل هذا يجمع، في تزامن – بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية، تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث من واقع بات من فرط اختلاله طبيعيا. وتمزج (الريش) في فصلها الثالث من الجزء الأول، بين "مم آزاد" و "الأب" بين ما هو واقعي ومتخيل من رحلة مزعومة، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات، تتكرر في الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضا، تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق في تجسيد القول ويمكن أن نستشف في العديد من الأعمال الروائية، ما أسماه جينيت بـ "السرد الابتدائي - الأولى" من جهة، ثم السرد الذي يأتي من الدرجة الثانية من جهة أخرى، ولهذين المستويين علاقة متلاحمة، حيث يتداخلان في نسيج متكامل، فالأول لا يعرف إلا بالثاني، في حين يتولد هذا الأخير عن الأول ويبرز السرد الابتدائي بجلاء في (طرف من خبر الآخرة) من خلال إخبارات الراوي عن الحفيد وإقامته في بيت جده العجائبي، وهي تمثل سردا ابتدائيا، لكن الراوي، بحيلة فانتاستيكية يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض، غير المألوف، فينبجس، السرد من الدرجة الثانية الذي يمثله حديث الميت والملكين (ناكر ونكير) (ص 115).

يمثل السرد من الدرجة الثانية في هذا المحكى بؤرة الفانتاستيك، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعي السرد: الابتدائي هو الرئيسي الذي تفتتح به الرواية، ومنه تنطلق قبل أن تعطي الكلمة للشخوص المشاركة، فيسمى حديثها سردا ثانيا.

وحيال ما سبق، حيث السعي قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين، فإن هناك وظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة في الخطاب الفانتاستيكي.

وظيفة ذات علاقة تفسيرية: وهي تحيل إلى القول بالوظيفة السببية بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد الثاني، وهذا الأخير يؤدي وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفي بعض الغموض في السرد الابتدائي، ففي (وقائع حارة الزعفراني) تعددية في الشخوص، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيرا لغويا يعطي وظيفة تفسيرية متعددة بدورها، ذلك أنه إذا كان الراوي قد أكد وجود

طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة دونما إعطاء تفسير لذلك، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثاني ليعطي تأويلات - على ألسنة الشخوص - تجسد اختلافهم، كما أن باختين قد لامس بشكل أو بآخر هذه المسألة في معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها في خلق حوارية، وهذه التعددية هي التي يفصل فيها جينيت من خلال راو يمثل السرد الابتدائي وشخوص هم في خانة السرد الثانوي، وهؤلاء الشخوص هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائي، يختلفون بدورهم في درجات القرب من والبعد عما هو أساسي وما هو ثانوي، ويحقق المحكى الفانتاستيكي هذا المستوى بامتياز، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التي تشكل - حسب جينيت - الوظيفة اللاتفسيرية، من حيث هي مكون من مكونات الخطاب، ففي(أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائي الخمسة اللامرئيون "أ.دهر" الاختفاء لأربعة أيام في المرآة.

لكن حديث الرسام، صديق. أ.دهر، وجارته في العمارة... أوجده الطالع من أربعين سنة قبلية: كلها أصوات تخفف من "التفسير الجهم" للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويلات)، وتحاول إعطاء تفسيرات، ليس مباشرة، ولكن لا تتم إلا بانتهاء الرواية. فأحداث السرد الابتدائي، وهي أحداث فوق طبيعية، تحايثها أحداث السرد الثاني، وهي أحداث فوق طبيعية بدورها.

"نعم، حين غادرنا، نحن الخمسة اللامرئيين - "أ.دهر" كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التي رسمها له صديقه من داخل اللوحة، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه، في مرح صاخب حول سبع سنين استغرقتها خطبة الرجل ذي الشعر الخفيف في صالة السينما" (ص 115).

إن الأحــداث الثانــية الــتي لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائي تفسر الأشياء في عبثيتها بشكل دقيق لا مباشر، وتعطي دفعة جديــدة للــسرد الأول، كي يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخــيل بحرية فادحة، هذه السردية بين الوجه الأول والثاني تنتعش في الفانتاســتيك كما انتعشت في المحكى العجائبــي القديم، من ثمة نرى تــسميتها، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية، بعلاقة الانسجام لأن العلاقــة بــين السرد الابتدائي والسرد الثاني، ترقى في الفانتاستيك من علاقــة تفسير إلى البحث عن الانسجام، أو الإيهام بهذا الانسجام في وصــف عــالم مفكك، بعلاقات أكثر تفككا، لا تربطها غير "وقائع غريبة". لهذا فإن عنصر الانسجام سيقوم بدوره على عنصر آخر ينسجه ويتكامل معه.

علاقــة تيماتــية: إن العلاقة الأولى، المتفرعة عن نوعي السرد، تتوسل وظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدامية الحــدث ومفارقــته، حــيث أحداث السرد الثاني محتفظة باستمرارية مكانية، الأحداث فيها قريبة جدا ومترابطة، بينما العلاقة الثانية، علاقة تيماتــية تفــتقد تلــك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثاني لتؤسس بديلا عن هذا، يقوم على التباين أو التجانس، فأحداث السرد الابتدائي تختلف عن أحداث السرد الثاني التي تجيء محايثة لتعطي رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية، فتهيء جوانب الحدث البؤري، إن بأحــداث قــريبة أو بعيدة تتساوق والحدث الأول كي تنسج عليه حكايات تمدده وتشحذ مداه بما يعطيه نفسا للاستمرارية.

في (أرواح هندســية) كمــا في (الــريش)، أو باقــي المحكيات الفانتاســتيكية يوجد ثراء من التضمينات التي تأتي لتعطي توازنا للسرد الابتدائي قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعيته وتكمن أهمية هذه العلاقة

في أنها ذات دلالة صلبة، فعن طريقها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة، كضرورة الوظيفة التفسيرية، وكلتاهما تعطي للسرد الفانتاستيكي بعده الحقيقي، المؤسس لخطاب تجريبي قادر على التقاط كيان الشيء وظلاله المتباينة والمتجانسة في آن، وهو لا يكتفي بهذا، بل هناك تنويعات متعددة، ليس تعددها شكليا فقط، بل إنه يساهم في إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفي والإيديولوجي، وتخصب فيه التجريب والطرائق الجديدة في الكتابة الروائية، شأن أعمال سليم بركات التي تبلغ درجة عالية من التجريب، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحذف والإلحاق والإضافة والإبدال[9]. فالحذف يظهر عندما يلغى "الترهين المسرود" الفضاء الداخلي ويستوعب الخارج سلوك الشخوص، كما نستطيع أن نتحدث (في السرد) عن حذف كلي عندما يكون السبب شيئا مجهولا من المؤلف، وهو مثال بعض المحكيات الفانتاستيكية، وبعض المحكيات الاستباقية مثل (هورلا) لموبسان[10]، فالسرد لا يكتمل منذ بدايته، كما أنه لا يقدم كل شيء وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن في "وقائع حارة الزعفراني")، أو بالزمن الماضي واللغة("أرواح هندسية" و "طرف من خبر الآخرة"، و"الريش") أو بالذاكرة (ذاكرة عواد أو راوى "أبواب المدينة" و"أوراق شاب" والحفيد في "طرف...."). إن الحذف الذي يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي أساسي لأنه ثقوب سوداء تؤجج ما هو فوق طبيعي، وتجعله مساهما في خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة.

أما عن الإلحاق والإضافة فإن بعض الإضافات البسيطة تجيء في الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية[11]، وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر، كما تفرز محكيا متراكبا يقدم

للمتلقـي أحـداثا، تقـوم على الإيهام بواقعية ما يقدمه، وهي واقعية عجائبـية - على غرار الواقعية السحرية - فترصد اللحظات الداخلية الأكثـر التهابا - دون تحديد زمني لها من الواقع - بلغة مغايرة لما هو مألوف، تستوعب هذا اللهب اللغوي المتدفق.

وقـد استطاع السرد الفانتاستيكي تأسيس توجهه التجريبـي، بإضـفاء لغـة الحلـم على السرد الكلاسيكي، في صورته الهشة، مع الاحـتفاظ بـبعض المقومات مثل تلك التي كانت تستعملها المحكيات العجائبـية، بحيث يبرز السرد راهنا، باعتباره مكونا رئيسيا في الخطاب الروائـي الفانتاسـتيكي، مـن خـلال وضعية السارد الذي يختلف، بالـضرورة، عن سارد الرواية عموما، سواء في روايات الخيال العلمي، أو الـروايات البوليسية، أو في باقي المجالات الأخرى القريبة، فالسارد الفانتاسـتيكي له خصائص ومكونات، وحدود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية.

1- 2. السارد والتعجيب:

الـسارد في الخطـاب الروائي كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنـتاج كـلام، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية، ويأتي مبعث السارد الفانتاستيكي، في هذا الباب، ضمن نسق نظري عـام يعـي مزالق البنيويين. وينظر إلى السارد ضمن رؤية جدلية، انطلاقـا من المتون الروائية الفانتاستيكية التي تحقق فرادة ساردها، وجدليته التي تسمح ببناء تأويلي للمحكى، ذلك أن رؤيتنا للسارد تتأسـس من منطلقات تجريبية للتمحيص النظري، والاستئناس به، وهـي إمكانـية تتيحها الروايات الفانتاستيكية التي تخطت الطرائق

الـــسردية الكلاسيكية، في خطوطها العريضة، لتسطر برنامجا سرديا جديدا يتلاءم والأحداث الفوق طبيعية، كما أن هذا المبحث يطرح مـــسألة تحديد هذا السارد وهويته داخل المحكى الفانتاستيكي، فهو مرســـل للكلام يتعين بنفسه في النص دون وسيط آخر[12]، موكول بعملـــية الإخـــبار وإيصال الحكاية بأحداثها، انطلاقا من وضعيات مخـــتلفة، ويجملـــها تصور "جولستاين" في ثلاثة أنماط[14] تتنوع بين السارد والمؤلف:

(3)	(2)	(1)
المؤلف السارد	السارد المؤلف	السارد = المؤلف

- **الـــنمط الأول**: يجـــيء السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد والمؤلف الحقيقي، وهذا النوع يجيء في السير الذاتية، كما هو الأمر في (هاته عاليا...) وفي (الجندب الحديدي) المضفورتين ببوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبـــي والطفل.
- **النمط الثاني**: هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عـــدة، علـــى إثرها يتم تقاطع ما هو واقعي بما هو متخيل، وتجلو (أرواح هندســـية) هـــذا، خصوصا في وصف حياة الرسام المثقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب:

"وأنـــا أجزم أن (أ.دهر) ليس قائدا فلسطينيا كما أخذت بعضهم الظـــنون (كـــيف ولماذا؟) بل هو المؤلف نفسه، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعي بما هو متخيل، في نسيج فني، يرتق الشطح اللغوي فيه ثغرات لم تمدد على كل حال - بنى الرواية"[14].

هذا التقاطع يقضي بالنسبية في رؤية الأشياء، حتى تغدو كل رواية اغتـــرافا من الذاتي وغير الذاتي، من العقلي واللاعقلي، من الطبيعي والفـــوق طبيعي، لكن الضلع الواحد من هذين القطبين، المشكلين للـــرواية، يكـــون أكثـــر تجـــذرا مع الضلع الآخر، فهذا التزاوج والتقاطع، بين المؤلف والسارد، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث، وتمرير التعجيب للمتلقي، عبر أردية الواقعي.

- **الـــنمط الـــثالث:** وفي هذا النمط يكون التمييز العام فاصلا بين السارد والمؤلف، شأن "عواد" سارد (دوائر عدم الإمكان) الذي لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره.

إن طرح الأنماط الثلاثة الراصدة للسارد، في علاقته أو عدم علاقته بالمؤلـــف الحقيقـــي هو جزء من تخطيط خاص بالسارد ووضعياته التي تفـــضي إلى تمظهـــرات أخرى للسارد داخل النسيج السردي، تختلف وتتـــنوع، وفي كـــل مـــرة تعـــبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن التمظهـــرات الأخرى، لذا فإن اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما، فـــــ "العناصـــر السردية تجيء بالضرورة، لإقناع القارئ، واسترفاع المفارقـــة التخيلية التي تتمظهر واقعا"[15]. ومهمة السارد هنا، هي خلق الإيهـــام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه المؤطر لعلاقته بالحكاية التي تجيء في ضربين اثنين:

أ. **الـــسارد الملـــتحم بالحكايـــة:** وهو السارد المتضمن في الحكاية، ويشغل وظيفتين في آن: فهو راو ومشارك في الأحداث، وغالبا ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم، كعواد في (دوائر عدم الإمكان) أو "مـــم آزاد" و "ديـــنو" في (الـــريش)، وهو أمر نادر في المحكيات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب، عبر السارد غير المشارك،

نظرا لطبيعة الأحداث الفوق طبيعية، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تغامر بارتياد هذا الضرب، شأن "الخمسة اللامرئيين": الرواة العجائبيون الذين "ينصبون للرواية فخها الخيالي".

"... بالطبع، دون تمهيد، حين نقول "نحن الخمسة" فإنما نعني أنفسنا - نحن الخمسة غير المحسوبين في عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم" (ص10).

فهم رواة إلى جانب المؤلف الذي يختلق، في تباعدات زمنية، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق، وهو تنويع حققه سليم بركات في (الريش) و(أرواح هندسية) من خلال التعددية في المنظور.

ب. **السارد غير الملتحم بالحكاية**: ويتعلق الأمر هنا بالسارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكي دون اشتراكه في أحداث الرواية، مستقلا عنها غائبا من مجرياتها بوصفه فاعلا، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي، يعرض الأحداث، ويربط بين أصوات الشخوص التي قدمها، فسارد (وقائع..) يروي، ويسند كل ما يحكيه، إلى الشخوص المشاركة دون أن يتعين، وهذا الضرب له هيمنة في السرد الفانتاستيكي، باستعماله ضمير الغائب، وقد أحصى "جاك فيني" في دراسته حوالي 501 محكيا في الأنطولوجيات الكبرى[16]، فتوصل إلى أن هناك 276 محكيا بضمير المتكلم "يأخذ بيد قارئه، ويقوده نحو المجاهيل"[17] بينما الحكايات التي جاءت بضمير الغائب هي محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية، كما يمكن قراءة ذلك في نصوص روائية عربية:

م	الرواية	السارد	ملتحم	غير ملتحم	الضمير
1	دوائر عدم الإمكان	عواد	+	−	المتكلم
2	أرواح هندسية	الخمسة اللامرئيون	+	+	المتكلم − الغائب
3	الريش	السارد	−	+	المتكلم − الغائب
		مم آزاد	+	−	
		دينو	+	−	
4	طرف من خبر الآخرة	سارد غير متعين	−	+	الغائب
5	وقائع حارة الزعفراني	سارد	−	+	الغائب
6	أبواب المدينة	سارد	−	+	الغائب
7	فقهاء الظلام	سارد	−	+	الغائب
8	أوراق شاب	سارد	−	+	الغائب
9	عرس بغل	سارد	−	+	الغائب
10	الحقائق القديمة	سارد	−	+	الغائب

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك، وضمير الغائب الذي يجد حرية في سرد الماضي، ذلك أن "السارد يهيمن على قارئه، وعلامة هذه الهيمنة، هي استعمال الماضي"[18] الذي يجد فيه فسحة لخلق العجائبي، وهنا أيضا يأتي فهم الماضي في الرواية الفانتاستيكية مخالفا للماضي كما هو في المحكيات العجائبية الكلاسيكية في النثر العربي القديم والتي تلجأ إلى الزمن القديم جدا لاغتراف الخارق الذي يسوغ كل شيء، لكن ماضي الرواية الحديثة ماض قريب من واقع متعين يفهم بالقرائن، فهو المهيمن ليس بقصد اختلاق الخوارق، لكن من أجل تركيز رؤية معينة، مادام الماضي الذي يتحدث عنه مجيد طوبيا ويحيى الطاهر وإلياس خوري وغيرهم... يقع في الحاضر والمستقبل.

إن الـــسارد الفانتاستيكي ملزم بالتوقيع على شروط منها أن يكـــون جديـــرا بالثقة[19] وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية، ويقنع المتلقي بالتخييل وكثافته المفرزة لأحداث الحكاية التي تـــولد فيه الحيرة والتردد والاندهاش، كما "يعمل على حملنا لتقبل الخـــارق"[20]، مـــثلما ينتفـــي من حديثه أي معنى يؤول إلى المجاز، بالإضـــافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير، في إطـــار اســـتعمال الماضـــي حتى يكون حقل التلقي واسعا[21]. ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المضفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة.

انطلاقـــا من هذين الضربين، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاث رؤى يتمظهر فيها، وهي:

السارد – البطل[22]: يظهر ملتحما بالحدث، كما يكون الحديث منـــصبا عليه، في مجمل فصول الرواية، عن طريق الإضاءة القوية بقصد إقناع المتلقين، مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث، عن طريق بنائهم النفسي والعقلي، (حالة عواد والرواة الخمسة).

السارد – الشاهد: يروي الأحداث، ليس بوصفه مشاركا، وانما باعتباره شاهدا ("طرف..." "وقائع...") كلاهما شاهد يروي أحداثا، وفي ســـرده "يتأرجح بين قطبين اثنين، البوح والتكتم فهو يتعهد بلغة تلميحـــية تؤخـــر الكشف الجوهري[23]، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي.

الـــسارد – المجهـــول: يبقى مجهولا، ولا متعينا، في نظر المتلقي، تفاجـــئه الأحداث. وهذا النمط نادر، فيما يلتفت السارد الملتحم، أو غـــير الملتحم الى حمل معرفة معينة، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه

وبـــين المتلقي، بالرؤية والمنظور السردي الذي هو إجابة عن سؤال من يروي؟ ومن أي موقع؟

وإذا تفحـــصنا الروايات التي سبق التطرق إليها، في ضوء السؤال السالف، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تتغير من فصل لآخر، من بدء الـــرواية إلى نهايتها، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف - يقـــدم الأحـــداث انطلاقـــا من وعي الشخصية باعتبارها الأساس في الحكـــي، ومـــنظورا داخلـــيا يفصح عن النوايا الداخلية والخفية، عند الشخصية، عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر، فالمنظور الخارجي يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل، وهذه الأنواع مـــن الرؤى يحفل بها الخطاب الفانتاستيكي، وتستتبعها الأنماط المميزة للمنظور السردي:

أ. **الـــرؤية من خلف:** أو التبئير الصفر،حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية، فهو كلي العلم، عالم بخفايا الأمور، وهذا النوع الذي كـــان ســـائدا في الحكـــي الكلاسيكي، تصفه إلى حد ما الرواية الفانتاســـتيكية، لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية، ففي (أوراق شـــاب...) يعلم السارد بكل شيء وعلمه لا يتجاوز ما عثر عليه في تلك الأوراق، عدا بعض التعديلات التي لا تغير من المعنى:

- " قدمنا هذه الأوراق كما هي، في ما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود" (ص 7).

أمـــا الـــسارد في "طـــرف من خبر الآخرة" فهو عالم بالداخل، وبـــالأحلام، والتصورات التي تدور في ذهن الحفيد، عكس راوي (وقائـــع...) الذي ينقل ما تراه العين المجردة، وما تتناقله الألسنة، فيكتفـــي بـــأن يطلق العنان لنفسه بوصف دواخل بعض شخوصه وأحاسيسهم.

إن الرؤية من هذا المنظور توجد في المحكى الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقـــة، ووجــــودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكي والوصف بحرية، غير مشروطة بحدود معينة.

ب. **التبئير الداخلي:** السارد في تساو مقصود مع الشخصية، لا يعمل إلا علـــى تقـــديم كلامهـــا، فهـــو يرى كل شيء من خلال وعي الشخـــصية، كمـــا يكون متعددا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية، وهذا التساوي يجعل الرؤية موضوعية عند راوي (الحقائق القديمة...) وهـــو يـــروي ما يراه عن المخمور "إسكافي المودة" والدركي" وباقي علاقاتـــه مـــع الآخرين، حيث إن معرفته تساوي معرفة المتلقي، أما عواد/السارد، الذي يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هنومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذي به عن القرص وتجسيداته العجائبية.

ج. **التبـــئير الخارجـــي:** حيث السارد مجرد راصد للحركة الخارجية، يقـــف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل مـــن معـــرفة الشخوص، وهذا النمط الثالث من الرؤية لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التي تزاوج بين الرؤيتين السابقتين، حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقي أحداثا مثيرة من عين شخصية واحدة تصبح هـــي مركـــز المحكـــى، ومنها نرى الآخرين[24] وندرك دواخلهم النفسية واعتمالاتها.

1 - 3. وظائف السارد الفانتاستيكي:

خصـــصت الدراســـات المـــتعلقة بالسارد جانبا مهما لوضعيته ووظائفه داخل الرواية، والتصور الشفاف لهذه الوظيفة التي تعمل على إيـــصال المعرفة والمتعة الفنية، وقد انقسمت هذه الوظائف إلى أساسية

وأخـــرى ثانـــوية مكملـــة، تعملان معا على تلميع اشتغال السارد في الفانتاستيك.

ففي وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة، فهو محركها ومحرك الشخصية التي تسهم عمليا في تعزيز الحديث وإبـــرازه، فـــسارد (الحقائـــق) يعرض في البدء وصف عالم معين، ثم المخمـــور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما تجيء وظيفة المراقبة لتتمم الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية: وهي لما يتموضع السارد في وضـــع استراتيجي يصير من خلاله مهيمنا، ويمثل "عواد" نموذجا حيا لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهنومة.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكي، فإنها تتمثل في تراجعه إلى الوراء، ليصير الربط مهمته، مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأي والتعلـــيق. وفي نماذج الوظيفتين تكامل لابد منه، يتيح للسارد أن يقدم مـــا لديـــه من معلومات تحايث الأحداث التي يرويها، وتتيح له تجاوز الإطـــار الـــضيق الذي يمكن أن نضعها فيه، ونصنفها ضمنه إلى ما هو أولي وثانـــوي، في تحـــديات تضبط بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشـــتغالها وهـــي التي حددها جينيت وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية الـــسردية تفاصيل أخرى، تتحقق في السارد الفانتاستيكي مع تعديلات داخلية تقتضيها ظروف تموضع هذا السارد.

- **وظـــيفة السرد**: وهي بديهية بالنسبة للسارد، مادام السرد هو السبب الـــذي وجد من أجله، فهو يروي أحداثا ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية، تجعل هذه الوظيفة معقدة، لتواجده وسط أحـــداث فوق طبيعية، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل المتلقي مقتـــنعا بهـــا، باعتبارها ضرورة، في كل المحكيات الفانتاستيكية، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكي وخطاب.

- **وظيفة التنسيق:** و تكمل وظيفة السرد، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب - مهما بدا مشتتا - انطلاقا من الربط والتذكير بالأحداث، وخلق إشراقات للدهشة والإثارة والتنوع في الربط، وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة في النثر العربي تتميز بهذه الخاصية عن طريق جمل من قبيل: "سوف أحكي لكم"، "إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص..."وما شابه هذه النماذج، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة - الصفر لتأسيس تشويق ابتدائي لما سيأتي من أحداث، وبين المتلقي المترقب للأحداث، وهو في حاجة إلى تنسيق بينها.

أما في الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة...) وكذا (تصاوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة، فهو يقدم الكلمة للمخمور والدركي مباشرة، مكتفيا بـ "قال المخمور" و "قال الدركي لنفسه" أو "حكى لصاحبه" وهي جمل رابطة لجسور الحكي، نحو ربط جسور أخرى من إشاعات متخيلة بين الواقع والمتخيل.

إن وظيفة التنسيق في المحكى الفانتاستيكي يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوبة، خصوصا من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المتلقي لأحداث عجائبية؟

يتضح التنسيق منذ البداية في سعي السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقي عند القارئ وغالبا ما تجيء وضعية سردية، كما في (طرف من خبر الآخرة).

"باب كبير له عقد عال، جهم، بسيط الزخرف، في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم. المصارع من خليط الخشب المخرم بصفائح الحديد" (ص 198).

في (الحقائــق...) يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصـــاحبته، وهما يأكلان عجلا مشويا، وديكا روميا، وطاووسا محـــشيا، (ص 451) يهـــيء بـــه المتلقي، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكي بمقاصده.

إن تـــناول الوظيفة التنسيقية، في هذه المحكيات، هو أعقد بكثير مما يمكـــن أن يبدو، ويتجاوز الاشتغال التنسيقي إلى تنسيق نفسي، لا يتأســـس بكلمة، أو جملة رابطة،ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع.

- **وظـــيفة الإبـــلاغ**: ويتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقي، فيأتي أخلاقـــيا أو غير ذلك على لسان الحيوان، كما يجيء عند الطاهر عـــبد الله في (حكايـــة على لسان كلب). وفي هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجيب الموجهة إلى الطفل، تقصد مغزى معينا مـــن ذلـــك، فهـــذه الوظيفة يمكنها أن تجاوز هذا إلى ما هو أهم وأشمـــل، بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الريش)، أو (دوائر...) إبلاغه للمتلقي؟ الجواب عن هذا السؤال يفـــضي إلى أن إبـــلاغ المتلقي أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد، وتجعله بين قطبـــي التصديق وعدم التصديق.

ويـــصعب أن نجد في "المحكيات الفانتاستيكية" مغزى معينا يحصر المعنى الأشمل لها ويقيده في خانة أخلاقية، أو إيديولوجية.

إن الـــرواية، في نهاية الأمر، هي محصلة أشياء عدة متراكبة تفصح عن أشياء غير مقولة، أوالحديث بما همشه العقل ونفاه "المنطق". إنها حـــرية المتخيل واللاوعي، وإدانة يعبر عنها بالسخرية أو الرعب، تفـــيد مـــن عدة قنوات تقنية حداثية، لتبليغ هذه الإدانة، وإيصال القـــارئ إلى منطقة التردد وهي منطقة الوعي بما هو محتمل وما

لــيس بمحتمل، ودعوى جديدة لرؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه الكثيف.

- **وظيفة انتباهية:** وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقي وسط المحكى، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيها أو سردا، والحكي في هـــذه الـــروايات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص، لكن السارد الفانتاستيكي يفترض قارئا، والأحداث الفوق طبيعية تعمل على إثارة انتباهه، كي يكون مهيئا لما سيأتي.
- **وظيفة الاستشهاد:** يتكفل السارد بإنجاز هذه الوظيفة في ما يقوم به من وظائف متعددة، وتتجلى في إثبات السارد - إن في خطابه التقديمـــي أو في نصه الروائي - للمصدر أو المصادر، التي استمد مـــنها معلـــوماته، كما جاء في (أوراق شاب...)، وهو استشهاد إيهامـــي في المحكى الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هي المصدر البهـــي، شـــأن (دوائـــر...) إذ يلجـــأ مجيد طوبيا إلى الفولكلور الشعبـــي المختلط بما هو سحري وعجائبـــي لصوغ نسيج محكى فانتاستيكي، كما يعمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستيهام مـــن حـــيث همـــا مـــرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش - طرف...إلخ).

إن المخيلة، بكل ما تتضمنه، تبقى هي الحقل المصدري الوحيد - وليس المطلق - للسارد الفانتاستيكي الذي يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالـــة على الواقع تلميحا، أو تصريحا (أرواح هندسية"، "الريش")، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخييل، بالإضافة إلى الوظائـــف الخمـــس السالفة[25]، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي، منها أنه ملزم أيضا بالتعليق على بعض الأحداث، ســـواء كان السرد ملتحما أو غير ملتحم بالحكي، فهو من حين لآخر

يقحـــم تعلــيقا فلسفيا أو إيديولوجيا، يتغيا من ورائه تحقيق الوظائف الأخرى:

"ذلـــك هو الموت إذن، ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجـــسد، وبـــه يتحقق التحرر من النقص، ذلك الذي شرطه الجسد" (طرف...).

"لا... أنا لست ميتا جديدا، أنا ميت منذ الأزل، أنا مت قبل أن يخلق العالم كله، حتى قبل أن يكون هناك موت" (عرس بغل ص 11).

وظائـــف السارد متعددة، وهي جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقـــديم أحداث فوق طبيعية، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقة بخلق تفاعل وانفعال، ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع في طرائق السرد، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة، بجعل الرواية أكثر مرونة، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى.

2- حساسية الوصف الفانتاستيكي

يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسيا في الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد، فيشتغل على خصوصيات تتعلق، مباشرة، بالكائنات والأشياء، كما يبسط القصة في الحيز - بتعبير جينيت - بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظريا، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غرائبية، وعوالم مسحورة - حلمية، وفوق طبيعية، مثلما كان الأمر قديما، في الأوصاف التي زخرت بها مؤلفات الوهراني والقزويني وابن بطوطة، وغيرهم، وفي الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة.

والوصف في هذه الحالة يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله "شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة"[26] إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت، في حين يستعمل السرد الأفعال في زمنيتها الحركية، وقد عرف الوصف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية، بلاغية، وشعرية[27]، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بامتلاك قانون أدبي، حتى بات عنصرا محوريا في النسق الروائي، محركا للنص، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية. كما أصبحت للوصف مساهمة في معرفة شخوص الرواية، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني، بالتركيز على العرض، إنه يعطي للوصف المتعدد مكانه، حينما تكون العبارة حية[28]، ذات قوة وحساسية مدهشة، آنذاك يجيء الوصف الفانتاستيكي متعددا وصادما بدوره، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة في تصوير حادث ما، أو

كـــيان معـــين، من ثمة، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكي هي طفرة محايثة للسرد ومرتبطة به، جاءت في إطار التجريب الروائي الذي فجـــر المكونات السردية - والوصف ضمنها - وتحولت، مستجيبة في ذلك لتحولات الواقع، والتحول في المخيلة أيضا، كما أن هذه الطفرة ستكـــشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكي وأهميته في إيصال الحدث الفوق طبيعي، وتجسيده على مستويات معينة في تناوب مع السرد الذي يكمل الوصف ويعضده.

وللوصـــف في الخطـــاب الفانتاســـتيكي دور دقيق في تمثيل هذا التـــشكيل، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التي تعمل على تنظيم الحكي، بقـــصد معـــرفة خاصـــة، تجعل المتلقي يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجـــية في مـــا يـــتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقعه، ثم الشيء الموصـــوف، أو مـــا يعزى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف، وهذا هو أســـاس الـــسؤال الـــذي يتحصل بالإلمام، والعمد إلى تمحيص هوية الوصـــف، وتحديـــدها عن طريق ضبط المستويات، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى.

2 - 1. مستويات الوصف الفانتاستيكي:

يـــتخذ الوصف في المحكى الفانتاستيكي مستويات متعددة، لكن طـــرقها مـــتقاربة، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تـــتطلب دقة شديدة، فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نص واســـع، وأخـــرى يمـــثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا، وتضمن تماســـكها[29]. وهمـــا طريقتان تحققان وجودا فعليا في الرواية، لكون الخطاب الفانتاستيكي يعمد إلى وصف الشيء في حركيته، وسكونيته، وقد عودنا الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة

أو شخصية متحركة، في كلتا الحالتين يكون الشيء الموصوف جامدا متوقفا، لكن الوصف الفانتاستيكي في استغلاله للوصف المشهدي الموسع من جهة، والوصف المجتزأ من جهة ثانية، يقلب المعادلة فيجعل الشيء الموصوف هو الذي يجري عليه الحكم بالثبات أو بالحركية، وغالبا ما تكون الموصوفات الفوق طبيعية حركية، بينما الشخصية الواصفة ثابتة: فـ "عواد" في (دوائر عدم الإمكان) يصف ببلاغة متمكنة السلم الذي تصعد عليه "هنومة" إلى السطح، كما يصف هذا السطح وفرحته، وانتعاش الشجر، والطوب والسور والتراب والزرع والضفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص 159).. إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف.

فالواصف، الذي هو سارد الرواية وبطلها الدرامي، عواد، إنسان مختل، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفراني) محايد لا يروى إلا بالاستناد إلى الشخوص المشاركة أو الوثائق، ودور الوصف في هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال في السرد، وتحريكه، مادام الوصف ينطلق معمدا بتأملات فلسفية تخترقه، وبحوارات متخيلة استيهامية:

"صار الليل حزنا، والنهار بحثا... وتمايل عودها المياس أمامي نادبا بصمت بختها، عصرني الألم وشعرت بالمرارة في فمي" (دوائر. ص 138) فضلا عن المستوى الدقيق في ترصد الأنات غير المسموعة، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب.

كل هذا يطرح السؤال عن مدة ارتباط الواصف الفانتاستيكي بالوصف وكيف يطبعه بكثير من المبالغة والدقة، ذلك أن "عواد" والرواة الخمسة أو"مم آزاد" يصفون أشياء لا يراها السارد العادي – وإن كان من النوع العليم بكل شيء – فيثبتون لحظات مشهدية

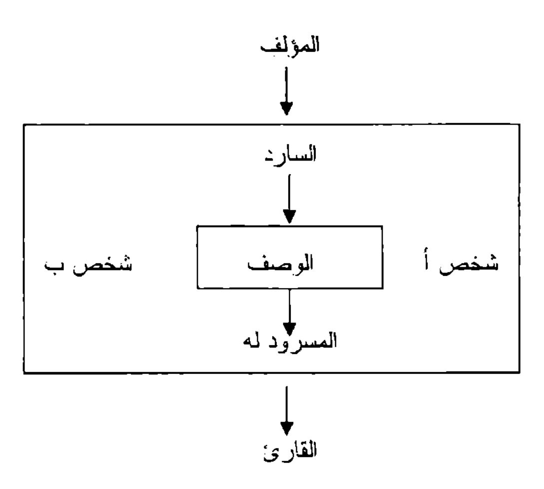
موصوفة بعنف، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني) الذي يقدم أوصافا متباينة للشيخ عطية، من أفواه سكان الحارة، وبذلك، فللوصف مستويات ثلاثة[30]:

- إنه انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختيار وتصنيف العديد من الجزيئات، فسليم بركات أو يحيى الطاهر أو عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعا إلى لملمة شظايا مشعة تبدو مهملة في زوايا عجائبية، وتوظيفها بصرامة، إذ إن انفعالات المبدع وهمومه تبصم غضبها الأدبي في وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكياناتها، فيعطيها وجودا فانتاستيكيا متفردا ينبسط على قطبي التوتر والانسجام.

وتؤسس أوصاف التوتر بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة والمفارقة، فضلا عن خلق مسوغات فنية وغير فنية لتلك المفارقات. وتتضح مستويات الفانتاستيكي انطلاقا من كل الأعمال الروائية – السابق ذكرها – التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين، والتمادي في تحسيس القارئ بقدرة المؤلف على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها. إن مستويات هذا الوصف تجيء مغايرة بحريته وحركيته من جهة، ثم اهتمامه بالهامشي – المخبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي القابع في اللاوعي أو في الذاكرة الجماعية، من جهة ثانية.

- يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتما بما يوصف. والأحداث المرافقة لما هو موصوف، فحينما يهتم سارد (طرف...) بوصف المكان، فإنه شيء مقصود لا يفعله من باب التزيين، بل بهدف جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان، مثلما يلجأ إلى إثارته عن طريق وصف الشخوص والأشياء.

- يتجلـــى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخوص الـــرواية، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخوص مما يساهم في إعطـــاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انـــتهائه من قراءة الرواية. في (أرواح هندسية) لم يكتف الخمسة اللامـــرئيون بوصف المظاهر الخارجية ل: "أ - دهر" فقط، بل إن وصـــفهم انصب على السمات، والأشياء الداخلية الدقيقة، حيث يـــتقاطع مع الشخصية الواصفة، وهو ما يلخصه تخطيط هامون(31) التالي:

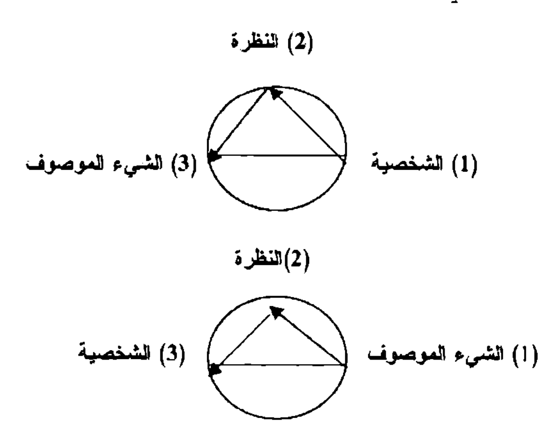


هـــذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه، هي وجه مـــن وجـــوه الوصـــف الفانتاستيكي، المتسلح بالتصعيد والمبالغة، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات البسيطة المكونة لنسيج الرواية.

2- 2. الأنواع:

اســـتطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة الوصول إلى تكـــسير الـــنموذج الكلاســـيكي للوصـــف، الذي كان يعتمد على

(الشخـــصية - النظـــرة - الشيء الموصوف)[32]، فصار معكوسا مع الاحـــتفاظ بالنظـــرة من حيث هي محور يربط بين الشخصية والشيء الموصوف إلى (الشيء الموصوف - النظرة - الشخصية).



هذا التحول هو جزء من تحولات عدة في باقي المكونات الملتحمة مـــع الوصـــف في نـــسيج متكامل، مع تعددية الوصف داخل المحكى الفانتاســـتيكي الواحد، وقد ميز البلاغيون هذه التعددية في ستة أنواع تجعل الواصف الفانتاستيكي يلتزم بها مركزا على أنواع معينة لتبئيرها، دون أخرى:

وصف الزمن: ويأتي في المحكى الفانتاستيكي متميزا، لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية في تحديد الفانتاستيك، ومن ثمة، فإن وصفه يحظى بأهمـــية زائـــدة، وبتمثيل زمني يوازي انفلات الزمن من قبضة التحديد والـــتقويم المـــتعارف عليه، وقد يأتي وصف الزمن ضمنيا مثلما هو في (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت وزمن الحلم، أو في (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ الحكي من نقطة موت هنومة ثم تمـــر عـــبر أزمنة تحترق، ويشم عواد وحده أبخرتها، شأن الزمن في (أوراح هندسية) و(الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمني.

وصف المكان: يشكل وصف المكان، بدوره، ثقلا داخل المحكى الفانتاستيكي، و يمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين، أو غير المتعين. ففي (أرواح هندسية) تتناثر عبر جزئي الرواية، أوصاف حقيقة للمكان غير المتعين الذي يعرف بالقرائن، ومكوناته التي تحظى في الرواية باهتمام خاص:

"انهارت عمارة "أبي كير" و لم يسلم محيطها، في قطر يتجاوز أربعمائة متر في المحلة التي عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة التي ألقت بالمحاربين المخدولين إلى الجهة الثانية من البحر" (ص 25).

كذلك تجيء أوصاف المكان في جل الأعمال الفانتاستيكية ملتهبة وعميقة، من خلال الرغبة في القبض على الذرات غير المرئية في ذلك الفضاء المولد للتعجب.

وصف المظهر الخارجي للشخصية ووصف فكرها، والوصف الجسمي لها (البورتريه) وأيضا الوصف الحي للحركات والانفعالات وهذه أنواع أربعة من الأوصاف المجزأة الخاصة بالشخوص الروائية، من جهة أولى، فإن وصف المظهر الخارجي للشخصية يساهم في إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمي، وعندما يعمد راوي (حارة الزعفراني) إلى وصف، "الشيخ عطية" فإنه يصفه عن طريق الآخرين، إذ هو شيخ في حجرة معتمة، له بريق في عينيه المستديرتين، تجاوز المائة وخمسين عاما، له لحية يتخللها بياض، ويذكر الأهالي أنه سيرى القيامة بعينيه، ولد من بطن أمه نابت اللحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم (ص 51 – 52). كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجيبي نفسه، فهو "شديد التحول، جلبابه الأسود الكشميري الثمين معلق على كتفين مدببين، تحته صدار

ناصـــع من القطن له أزرار صدفية، وجه الجد مخيف له عين مطموسة بالبـــياض كأهـــا زلطة، أو حبة عقد رخيص، العين الأخرى محمرة، مخبوصة، شائخة الجفون، الفك الأسفل محطوم معوج" (ص 199).

ولجـــأ "الخمـــسة اللامـــرئيون" إلى أوصاف متعلقة بالشخوص الموكـــولين بهـــم (الطفل صاحب الجمجمة الرخوة، و أ.دهر). لكن الجديـــد في توصـــيف الـــشخوص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا من مـــوقعهم، بوصـــفهم رواة، أن يدفعوا بالقارئ إلى تمثل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم، تتخلل كل فصول الرواية.

ويـــبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجي للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم في تأكيد الفانتاستيك وسمة التعجب في هذه الـــشخوص، فوصف "دينو" أو "مم آزاد" أو الشيخ عطية أو الحفيد.. هـــي أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجي تشير إلى المظهر الداخلي، النفـــسي والفكري، بحيث إن سمة أوصاف شخوص الروايات السابقة هي الضجر والعنف غير المحدودين، والانفعالات المرسومة بدقة.

إن الأوصـــاف الخاصة بالشخوص في مظهر تأكيد الفانتاستيكي، تـــأتي بقصد استيلاد شخوص تستطيع احتمال اللامألوف والسير به في آفاق أبعد من أي تصور.

كمـــا يلجـــأ السارد/الواصف الفانتاستيكي، في كل أوصافه إلى اختـــيار مفـــردات وعلامات أسلوبية تساهم في تخصيص وصفه[33]، انطلاقا من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالتشكل وكل الأدوات البلاغـــية مثل التكرار في استعمال نسقي لوحدات منفصلة، قيلت أو ستقال، والروابط التي تدفعها إلى خلق مدونات وصفية[34]، تعطى لكل موضـــوع وصـــفي مصطلحاته الخاصة، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية

في وصف كيان ما، الشيء الذي يفضي بالتوسع الإسنادي إلى فرز ستة نماذج من الوصف، منبثقة من تصور المدونة الوصفية:

النموذج الأول: وهو كلما صار الوصف تقنيا، يستعمل مفردات ذات دلالات أحاديـــة أو أسماء أعلام – علمية، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر فهمها[35]، والمحكى الفانتاستيكي يبتعد عن هذا النموذج الذي يسود المؤلفات العلمية المتخصصة.

النموذج الثاني: الموضوع الموصوف، المقدم، والوحدات المعجمية المـــشكلة له سهلة، يستطيع المتلقي فهمها لكونها لا تغرق في أوصاف حـــشوية أو تـــزيينية، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى.

الـــنموذج الثالث: ويعمد إلى إدخال نوع من الكتلة الدلالية في الـــنص، والتي من الممكن أن تؤول بطرق متنوعة من طرف المتلقي[36]، أي أن الوصـــف يجيء مفتوحا على نوافذ متعددة بعدد المعاني التي تتيح للمتلقـــي إمكانـــية التأويل، وتفكيك تلك الوحدات، فحينما يصف الجـــرو" محظوظ" في (حكاية على لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف، والكلبة البيضاء "لولو" فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا: "قفز الأولاد مـــن العربة المكشوفة التي تشبه الإزوة، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان، وبنات صاحب البستان، ونطت من العربة كلبة بيضاء، قليلة الحجم... نظيفة... يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو، وكان برقبة لولو طوق من الجلد تدلت منه أجراس تدق وتنشر النور، وكانت لولو رشـــيقة الخطوة مشيها على الأرض يشبه الرقص" (ص 326). يعطي هـــذا الوصـــف دلالة ستساعد المتلقي على فهم ما سيأتي من أوصاف وأحـــداث، مـــثلما هو الأمر في كل المحكيات الفانتاستيكية، التي تأتي أوصافها بكتلة دلالية تساهم في تأويل أحداث الرواية.

النموذج الرابع: ويتجلى في ظهور مصطلحات مقولية بخصوص وصف الملامح، كليشيهات قائمة، هي صور بلاغية تحيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه الخاصية اللغوية، بل أكثر من هذا، إن هذه المصطلحات المقولية ترقى إلى مستوى الصور فتأتي صادمة:

- "كان الموت كغيره من المحاربين الذين احتالوا لكل شيء... فبدوا مدججين في هذا الطرف أو ذاك" (أروح هندسية ص 50).
- "أنتم قطط مزبلة". تقول الأم فيرد أولادها:
- أنت مزبلة.
- أنتم مدعسة الباب.
- أنت لصة.
- أنا؟ يا للبهائم.
- أنت نعم، شخيرك كمؤخرة الكلبة.
- شخيري أنا؟ مني والدكم ملوث بالسل يا أولاد الفضيحة" (أرواح.. ص 166)

-"... حيث تتدلى مخيلة أ.دهر من الفراغ المعدني كورق الزينة الملون في بيت منهوب، وإذ يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته التي تتجسد بعيدا عنه كما ثوب نزعه لابسه" (أرواح... ص 167).

تمثل هذه النماذج، وغيرها وصفا يشتمل على كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشيء الموصوف وجها آخر، أكثر إشعاعا، بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة.

النموذج الخامس: وهو الخاص بوصف يتضمن مدونة خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد سلسلة من الاستعارات، أي الوصف بمفردات مركزة وصميمية تحقق الإضاءة لمجموع المحكى،

فأثناء وصف انفعالات الشخصية ينبثق معجم السارد من مدونة تخص النفس، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل مغاير.

النموذج السادس: في هذا النموذج، يظهر الوصف كأنه متوالية خالـصة مـن الإسـنادات، بارتكازه على مدونة تنتمي إلى الحواس الخمـس، وهي مدونة طبيعية، ومألوفة، مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحـتملة، فـراوى (وقائع حارة الزعفراني) يصف عن طريق السماع والإسـناد، و"مم آزاد" يصف انطلاقا من النظرة المؤسسة لقيام وصف يتضمن كافة المقومات الجمالية.

إن هـذه الـنماذج الـتي هي أنواع وصفية، بالإضافة للأنواع الأخـرى، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكي المندغم في ثنايا الحكي، والمنبـثق من زوايا السرد والحوارات والخطاب المباشر وغير المباشر، مما يجعله وصفا سرديا قائما بذاته.

2- 3. وظائف الوصف الفانتناستيكي

إذا كـان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة في الأدب، كما يقـول جان ريكاردو[37]، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التي تعزى إليه وتـشغل حيـزا رئيـسيا في إطار الحكي، فالوظيفة التي كان يشغلها الوصـف في الأعمـال الـروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتـراكم الروائـي الـذي أفرز تصورا حقيقا بالمناقشة، في ما يتعلق بالوصـف وعمله داخل النص، باعتباره - كما يقول بارت - صانع عالم خيالي[38] له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التي كانت ترتبط بالتزيين، واستيلاد الديكورات، مع الإطالة في وصفها، على غرار أعمـال بلزاك وجرجي زيدان في رواياته التاريخية، أو حتى الأوصاف المبثوثة في الأعمال النثرية القديمة، لكن وظيفته عند إدوار الخراط وهو

يصف الدواخل الملتهبة لمخائيل تجاه رامة في رواية (رامة والتنين)، تجيء مغايـــرة، وذات تـــوجه معين، يكسر التوجه الكلاسيكي التزييني كما كـــسرته نصوص روائية عربية عديدة وعت المسألة الوصفية وادركت أهمـــية الـــتحولات في إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية المحبطة(39).

ويـــستطيع فيلـــيب هامون مرة أخرى أن يرصد للوصف خمس وظائف، بعضها يلتقي أو يختلف مع وظائف الوصف الفانتاستيكي التي لا تخـــرج عن مكوناته وعمده التي سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبـــي:

- **الوظـــيفة الفاصـــلة/الـــتحديدية:** وهي الوظيفة القائمة في جميع المحكـــيات، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد، مادام هذا الأخير يبدأ حينما يتوقف الوصف، هذا التحديد للانتقال يستعمل العديـــد مـــن الوسائل فقد يحس به المتلقي، كما قد لا يحس به، فـــتكون هـــناك مرونة وفقت المحكيات الفانتاستيكية في تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز ما.

- ""مـــم" ينطلق على يديه، وقدميه، أكثر خفة، والمكان المعتم، في اللـــيل، يتـــضح رويدا رويدا، لعينيه الثاقبتين وهو - كما لم يعهد ذلـــك مـــن قـــبل - يتشمم الجهات كلها معا، بحسياسية تفصل الروائح المختلطة: "هذه رائحة سويقات قمح محصودة، هذه رائحة قنبيط، هذه رائحة جدول مياه..." (الريش ص 57).

يـــبدو جليا في هذا المقطع، كما في مقاطع روائية متعددة، امتزاج نـــسجي بين الوصفي والسردي بكل أنواعه، فالسارد هو المتكفل بالانتقال بالوصف والسرد، والتعليق، والتساؤلات، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقي بالانتقال بين الوصف والسرد.

- **الوظيفة التأجيلية**: وهي أساسية في الخطاب الفانتاستيكي، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها في اشتعال دائم، لكن السرد يتوقف فجأة مفسحا المجال للوصف الذي يوقف كل حركية زمنية، وهذا الإدخال الوصفي يؤدي إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث في الزمن، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية، خصوصا حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما يتأرجح بين التفسير العقلي والتفسير الفوق طبيعي، ففي (طرف...) يعلن السارد، بدءا، موت هنومة ثم ينطلق في أوصاف عديدة ومتنوعة:

"صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع، وجوه عليها غبرة الرجال، يحوقلون ذاهلين، النساء مشقوقات الجيوب، مجروحات الخدود، معصوبيات الرؤوس بالطرح السود". ثم يصف زوج الميت..." بوجهها الأسمر الوسيم، وعينيها البنيتين، وحاجبيها المتقوسين، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف". بعد ذلك يستمر في تأجيل الحديث عن الميت، بأوصاف أخرى تؤدي وظيفة تأجيلية تساهم في تمديد الحكي، ومحاولة تعديل المعادلة بين زمني الحكي والحكاية.

- **الوظيفة التزيينية**: وتتحقق عندما يتم دمج الوصف في نسق جمالي وبلاغي، وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لابد من حله، فقد كان لها وجود قديم ومهيمن، أصبح ثانويا في الرواية الحديثة، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالي، الذوقي الذي تحققه، مادامت الرواية تسعى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية، كما هو الأمر عند بركات، والخراط، وطوبيا... فهم يتحايلون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة، ولغة متعددة تفضي إلى معان كثيرة.

- **الوظيفة التنظيمية**: وذلك لضمان التسلسل المنطقي للقراءة، وتحديد "المنطقي" هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التي تعد عيوبا، فلكل محكي منطقه الخاص، بدايته ثم نهايته، وطرق السرد، وعرض الأحداث والوصف. من ثم فإن منطق المحكيات الفانتاستيكية يدخل ضمن استراتيجية التجريب الروائي من جهة، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد في أحداث فوق طبيعية، من جهة ثانية. ففي (أرواح هندسية) و(دوائر...) و(وطرف...) و(أبواب المدينة...) يطغى الوصف السردي الذي يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكى يهيء المتلقي لتقبل الأحداث العجائبية.
- **الوظيفة التبئيرية**: وهي الوظيفة الأكثر أهمية في الوصف الحديث، والفانتاستيكي منه على الخصوص، والتبئير هنا يؤدي إلى التمركز في حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكي، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما، فالتبئير هنا إيديولوجي له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية، يسعى الواصف من خلالها إلى تبئير كيان أو كائن ما، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية، قصد قول شيء آخر مبأر، والوصف بالنسبة للشخوص الفانتاستيكية هو تبئير للفانتاستيكي، ومركزه الشخوص بالإضافة إلى تبئيرات موازية في وصف الأمكنة، وغيرها من الكيانات العديدة المبأرة بالوصف المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكي.

وتعد وظائف الوصف الأربع الأخرى مكملة للوظيفة الأساسية في الخطاب الوصفي الفانتاستيكي لكونها تحقق للحدث - أثناء سرده - هويته، فتجسمه، وتحيله إلى إمكانات متعددة في التأويل.

إن اشتغال السرد والوصف معا في الخطاب الفانتاستيكي هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقي المكونات الأخرى، وإن كان السرد

الفانتاســتيكي يــستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعـــي، وإبراز العناصر العجائبية فيه من أجل خلق معرفة معينة، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد، بالإضافة إلى الجانب الدلالي الـــذي يـــساهم كـــثيرا في إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس، فإن الوصـــف الفانتاســـتيكي يجيء متعددا وحيا، مرفودا بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم، فتعمل على إخصاب أبعاد النص الفنية والإيديولوجية.

إن الـــسرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوض السرد الكلاسيكي، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا ملتهـــبة تحـــرق القـــارئ بغرائبيتها، وتترك به لوعة، من أجل وصف فانتاستيكي يجسد، بأسلوبية شعرية، أبخرة تلك الأحداث العجائبية حتى يتحسسها المتلقي، فتنتابه حيرة ودهشة لابد منهما.

3 - الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالا لمكون آخر من مكونات خطابها، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تندرج تحت تسمية الكرونوتوب **Chronotope**. مما يؤشر على الفضاء/زمن وعلاقتهما[40] وتفاعلهما داخل خطاب رواية الفانتاستيك انطلاقا من مميزاهما وخصائصهما، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه.

يجيء مصطلح "الكرونوتوب" الذي نحته باختين، عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء/المكان... فالتصورات الإبستمولوجية الحديثة، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم والتي تختصرها النظرية النسبية، حيث أفادت كل العلوم، وأعطت دفعة جديد للفكر الإنساني تجاه الفيزياء الحديثة، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيئان متصلان، كما أن دراسة الزمن على الخصوص، ظلت تحتفظ بعمقها وأهميتها فهو عند كانط ليس موجودا في ذاته وليس بشيء آخر غير شكل الحس الباطن[41]، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة، وهي شيء كيفي لا متجانس، وبين الزمن الفيزيائي - الكمي - المتجانس، هذا الأخير اندس فيه الفضاء هجينا وهو ما عبر عنه باختين بـ "الكرونوتوب" المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي[42].

أما هايدجر، المعني بالزمن الوجودي، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون، ولكنه يتزمن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسي للزمن(43)، وهـــذا التصور الفلسفي للزمن يؤدي إلى القول بأن الماضي ليس خلفـــا، وليس المستقبل هو الأمام، كما أن المستقبل أيضا هو ما ليس بعـــد، ففي الماضي يكمن المستقبل، وهي رؤية تحققها الرواية بامتياز. كمـــا أن كل محكى يحقق "كرونوتوبا" خاصا به، مثلما يقول باختين. مـــن ثمـــة، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صـــارمة، ومدققة، ففي كل حدث هناك فضاء/زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها، تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبـــي في علاقـــته بالواقع(44)، وتستطيع أن تعطى نفسا معينا للأحداث، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية، حيث الحبكات تنعقد وتنحل في الكرونوتوب(45). في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطابـــا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة، بحيث يصير الزمن بعدا في الفـــضاء، يـــصعب تحديـــده، مـــادام التعجب يستند عليهما لتمرير الفانتاســـتيك، مما يفرز تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطلقات، أولهـــا تجلـــيات الكـــرونوتوب في الفانتاســـتيك وطبيعته، ثم مكوناته ووظيفته، انطلاقا من المفهوم الباختيني الإجرائي، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية مما يتيح إمكان اكتشاف آخر، يؤسس لخطاب التعجيب إلى جانـــب باقي المكونات، وإن كانت تصورات جينيت حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة من خـــلال هـــذه المـــنطلقات، فإن جميع المحكيات الفانتاستيكية تتضمن "كرونوتوبا" متباينا، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة.

وإذا كـــان تحلـــيل باختين قد توصل إلى أن هناك "كرونوتوب اللقاء، الطريق ثم القصر والعتبة "فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا

يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التي كانت وليدة نتاج أدبـــي معين في زمن معين، لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة، ظروفا وإنتاجا، عن الرواية الغربية.

يتمظهر الكرونوتوب في الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبـــي، فيبرزالزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيا على الـــتحديد بـــسهولة، فهو يتلبس العجائبية بدوره. في (أرواح هندسية) هناك زمنان هندسيان: زمن الحكي والقصة، وهو زمن يبدو أنه طبيعي رغـــم فـــورته الداخلـــية، يجري في فضاء السفينة وعمارة أبـــي كير بشققها، هذا الزمن عادي يقع - على مستوى الظاهر - في فضاء يبدو عاديـــا، لكـــن الحقـــيقة أن هذا الزمن الذي يوهم بالمألوفية هو الذي ستتفجر منه نبوة الزمن الآخر، فيؤثر في الفضاء ثم "يصير مخيفا بدينامية الفانتاســـتيك، ولا توقعاته الممسوخة التي تأتي لتخلخل التنظيم الإقليدي للأشـــياء تحت غطاء نظرية النسبية"[46]، وهذا الزمن الآخر الذي تولده الرواية يحقق إمكانية وجود الفضاء وكلاهما ممتسخ يتحول:

"... لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين في أمر الأربعة أيام الـــتي تلـــت سقوط عمارة "أبـــي كير" ولماذا ظهرنا نحن و أ.دهر معا علـــى ظهر السفينة، إنها أربعة أيام، وفيها ما فيها من حيوات، ونهب، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وإغواء وإبرام وتفويض، أربعـــة ايـــام سرقتنا بأنامل ماكرة رخية كرخاء هذا الضجر الشهواني الـــذي شطر العلوم بين يابستين: ميناء المدينة هناك، ورصيف الأرض الأخرى هنا" (أرواح... ص 25).

يـــتمحور كـــرونوتوب (أرواح هندسية) حول "الأيام الاربعة" الـــضائعة والعمـــارة ثم الشارع والأدراج والدهليز والسفينة، والنوافذ

والـــبهو والمصعد... إنها أشياء تضفر الزمن بالفضاء لإفراز التعجيب، فالـــزمن الفانتاستيكي هو "بنية دينامية"[47] تخضع للتمدد والانكماش كمـــا تـــستطيع أن تتـــنوع في "الفضاء الذي يتمدد ويتقلص، يطول ويقصر"[48].

اســـتطاع الكـــرنوتوب، في المحكى الفانتاستيكي، أن يحقق تباينا مهمـــا بيـــنه وبين الزمن العادي والمطلق، وإنجازه لفضاء بأبعاد أربعة، مـــادام زمن أزمة يحايث الكرونوتوب الذي يمكن تسميته "كرنوتوب الكابـــوس"، إذ الأحداث العجائبية تنبني على انهراق الزمن في فجوات الـــرهبة، فـــ "مم آزاد" يقضي ست سنوات في انتظار الرجل الكبير - وهـــي ســـنوات حلم "دينو" - والطفل الميت ينهض من موته ليقتني الجـــرائد، كمـــا أن الخطيب السياسي يظل جالسا على كرسيه لسبع ســـنوات، ميـــتا، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ.دهر... كلـــها بـــوارق كرونوتوب كابوس عمودي يرصد الاختفاء والموت والتعجيب.

ولـــن نجـــادل في أن كـــرنوتوب الكابوس ذاته يوجد أيضا في الـــروايات الأخرى، لكن التأكيد على إبرازه في المحكى الفانتاستيكي، هـــو تأكـــيد علـــى تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعي.

3 - 1. أبعاد الزمن الكابوسي:

ينـــزع الزمن في بنيته الى الدينامية والحيوية، فيتعدد ويشكل قطبا رئيـــسيا في الكرنوتوب الفانتاستيكي نظرا لأن الروائي في هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى، ولكنه يلجأ إلى تقنـــيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بعدا فاعلا

يخضع للمسخ والتحول، حتى يصبح مقتسما للبطولة، لأنه يشكل فسيفساء شديدة التنوع، فهو في المحكى الفانتاستيكي عصب الحدث والشرايين التي تتدفق فيها دماء الشخوص العجيبة.

ويتجلى هذا في كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسي في (دوائر عدم الإمكان)، حيث الزمن زمن أزمة وموت وجنون وانهيار... يتدفق من لسان عواد الذي يجسد نواسا زمنيا لا يسير في اتجاه واحد معلوم: "يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب، كأس الهنا كلما أردته جاءني بالمقلوب" (ص 173). الزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيك، يبتدئ بعد موت هنومة، من خلال استرجاع عام للزمن، وبحث دؤوب وسط أزمنة كابوسية، تخترق، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة "عواد" فتتحول أزمنة الرواية إلى زمنين كابوسيين: زمن النهار وهو أقل حدة من زمن الليل العنيف المهيمن، وفيه يظهر القمر، ويبدأ الصدام:

"وفي الحال شمت هنومة الليل، وسمعت الضفادع، وكلب الأعمى والخيار، ليلة واحدة تكبر الخيارة، وتنمو، وهنومة أين هي؟ انقشع الدخان فهربت كل الأشياء بهنومة" (ص 164).

الزمن في (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائري، والصدام مع كائنات غير طبيعية ومع معتقدات، أو مع الماضي، ولحظة الآن التي هي الدرج الملتهب الذي يرتمي على عتباته الماضي مرتطما بالآن، مرددا أصداءه في الآتي، بالإضافة إلى رؤية "عواد" الذي كان حكيه يجسد الزمن ويجعله زمنا غير عادي، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجه، يخوض صدامات عنيفة، فجاء هذا الزمن منبثقا من جروح "عواد" مناقضا للزمن الخارجي الخطي الهادئ، ففي حديثه عن "عبد السميع" يصف كيف أنه" في عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس ظهره، وظهر الشيب في سواد شعره". الزمن ليس واحدا، وليس

متجانسا وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما، انطلاقا من تمظهرات عدة متباينة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزام حقيقي بها.

إن الأشياء والكيانات تتزمن حتى تصير ذات قيمة ومشروعية، تفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب، ففي (أبواب المدينة) يتقصد الرواي إبراز الماضي، ثم يبدأ في القفز ليبرز الصفة التعجيبية للزمن:

"المرأة التي كانت تكلم الغريب وقالت إنها هناك منذ ألف عام، ماتت الآف العذارى لكنها لا تموت" (ص 28).

امرأة عذراء، لها ثلاث بنات حبلت وأنجبتهم في ثلاثة أيام" (ص 50).

"الطيور تكبر بشكل غريب" (ص 78).

"هذا حدث منذ ألف عام، وسيحدث بعد ألف سنة" (ص 101).

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة بتعدد (أبواب المدينة) العجائبية، وهو دائري يقاس بالمسافة الروحية، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغريب، أو سكان المدينة الغريبة، حتى صار الزمن مشاعا، نهبا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء.

فانفلات الزمن في المدينة الغريبة، من المقاييس المألوفة على مقاييس ضد المألوف، رؤية تضع الزمن في المحكي وتمدده إلى حدود انفجاره، كما تقلصه إلى حدود الحيرة، وتلك مفارقة تتلبس الزمن كله، حتى تطبعه في نهاية الاستنتاج بالكابوسية.

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكي باستجلاء تمظهراتها في (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) حيث الزمن الكابوسي ينطلق محايثا لزمن "إسكافي المودة" الذي يصوره الراوي مخمورا على الدوام، يوقف زمنه ليتحول إلى خروف، أو حالة أخرى

من التفكير الهذياني ضد زمن الدركي، مثلما يؤسس "الحاج كيان" في (عـــرس بغل) زمنه الطقوسي في كل السبوت والآحاد، بعدما انكسر الـــزمن الأول الـــذي كان يريد أن يكون فيه مصلحا: "حشا الغليون، وأضرم فيه النار، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالعسل، (ص 11) كمـــا يمزجها بزمن مفقود يؤسسه داخل المقبرة، حتى يتيح له انطلاق مـــراحل الـــرحلة الوهمـــية في غرابة العالم، وسط الأموات والحوارات الوهمـــية، مثل رحلة "مم آزاد" الوهمية إلى قبرص. إنها أزمنة الحلم التي توازيها أزمنة الحمق والفساد والموت، بالإضافة إلى الحلم والهذيان، وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى، ففي (طرف...) هناك ثلاثة أزمنة:

المستوى الأول زمن ما قبل الحلم، الحفيد فيه صاحب العودة إلى الماضـــي وهـــي عودة تنطلق من زمن الآن الذي يسلح المستوى الثاني والثالث من أزمنة الرواية.

المـــستوى الثاني زمن عتبة الحلم (زمن الآن) والتي تهيمن بشكل لافـــت، في لحظـــات الموت: "الآن يأتي الرسل" - "الآن يخلع اللحاد مداسه" - "الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين".

وكـــأن الراوي بلجوئه إلى هذا التكرار يبغي جعل زمني الحكي والقصة متوازيين، وهو ما ينكشف سرابا في المستوى الثالث الذي يمثل زمن الموت، ويهيمن فيه ظرف الزمان "الآن" الذي لا يشبه ("الآن") في المـــستوى الثاني، فالأول دنيوي والثاني أخروي ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض في الدلالة، وغيرها:

"الآن يعـــرف أن خاله كان يحبه" - "الآن يعرف أن الخال كان يقـــضي اللـــيل فريسة للحزن" - "الآن يراها راقدة على الدكة جنب الـــسرير" - " يراها الآن طويلة" -"يراها الآن ليلة دخوله بها" - "الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما" - "الآن تلاشت من

بدنه كل صورة من صور الحياة" - " الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية" - " الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان".

يؤسس ظرف الزمان "الآن" معرفة بالزمن/الماضي - الأخروى والدنيوي، وهو مؤطر بزمن الموت، والرؤية الحيوية التي تعكس رؤية الفانتاستيك في الرواية العربية، المكونة من الموت والكوابيس، وانهيار الفواصل الزمنية، هذا اللاتحديد لا تلتزم به (وقائع حارة الزعفراني) وذلك بزرعها تواريخ وتحديدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر في كل صفحات الرواية، فمنذ أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين: "مساء السبت" - وأعوام 1949 - 1971/9/4 - وأواخر ديسمبر 1957 - عام 1954، ميزانية 1955 - أول راديو 1951 - 1944 - 1942... إلخ" ويأتي إدراج هذه التواريخ للإيهام بواقعية الفانتاستيكي على أنه شيء وقع في حارة من حارات مصر الكثيرة، تحكى عن أزمنة أزمات وكوابيس. إنها تأريخات تؤدى وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخوص، والراوي ينطلق في سرده بشكل خطي منذ ظهور أزمة العنة والطلسم،ثم استمرار الأيام الثقيلة لكن الزمن الفانتاستيكي هو الذي كان يحرك الأزمنة الأخرى، ويمدها بحيوية تتمثل في المفارقات الزمنية، من جهة، وزمن الطلسم الممتد فوق قرن ونصف من الزمن، في فناء دائم الظلمة، من جهة أخرى.

إلى جانب هذا التحديد الزمني للسنوات، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة واليومية مثل:

"بعد ثلاثة شهور - في الساعة الثانية عشرة وخمس دقائق عاد أحد الغائبين - حوالي الخامسة توجه التكرلي إلى عاطف - صباح السبت قال لامرأته - حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكرلي - في العصر أصغى الزعفراني إلى عويس - خلال العصر تحدث عويس، نقلا عن الشيخ، عن إكرام..."

هـــذه الـــنماذج من الأزمنة تأتي في الغالب مع بداية كل عنوان فرعـــي يتحدث عن حدث معين، بتحديد الكرونوتوب، وهي طريقة توضـــح خطـــية الزمن الفانتاستيكي في (وقائع حارة الزعفراني) لإيهام متلقي أحداث الرواية المتعلقة بالطلسم وتفاعلاته بين الأفقية والعمودية، وإفـــرازاته المحملـــة برؤية فلسفية للحياة والأشياء، فالزمن في الخطاب الروائـــي الفانتاستيكي له سماته ومكوناته، منها أن كل خطاب يحتوي زمـــنين: الأول هو زمن مألوف وعادي يشير إلى تعاقب الليل والنهار، ومؤشـــراتهما التي تشير إلى الزمن الطبيعي الذي يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة، ويجمع بين زمن الحكي والقصة، أما الزمن الثاني فهـــو الـــبعد الرابع الذي يتراقص بعنف يحايث عنف المحكى بأحداثه العجائبـــية ويـــسير في اتجاهات غير متجانسة، ممتدا أو متقلصا، محدثا فجـــوات مفخخـــة تتـــصيد الغـــرابة، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمـــضمرة، ومنتجا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائي المرئي، وتسير في خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التي تنوء بها ذاكـــرة "عـــواد" أو الأتربة الزعفرانية في حارة الشيخ عطية، أو الزمن اللامرئـــي في (أوراح هندســـية) حيث يتأسس التعجيب - أو ذاكرة "ديـــنو" في وصـــفها لحلم هذياني محموم، وكل هذا يؤسس للكابوس الـــزمني المأزوم ذي البداية والنهاية، ثم الاسترجاعات والاستياقات من طـــرف رواة "غير محسوبين في عداد هؤلاء الذين تترثر مصائرهم "من روح لا يخالطهـــا دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرئي ذو اللحم والدم والضجر" (ص 10).

لكـــن المفارقـــة أنهـــم يبحثون عن الزمن الضائع - في (أرواح هندســـية)، أربعـــة أيام من حياة "أ.دهر"، كأن الرواية هي بحث عن الـــزمن المختبئ في المرآة، والمسكون بأزمنة أخرى، بدورها تبحث عن

الأيام الأربعة، فالماضي المفصول بأربعين عاما هو ماضي الجد الذي يتوعد حفيده، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التي مرت كبعد فضائي مكسور، إنه زمن هندسي بأبعاد لا مرئية يهيمن على زمن الحكي والقصة، خارج "المرآة" حيث تنحل المشاهد وتتداخل، أما أ.دهر فإنه يعيد ترتيب روحه، طالما لا يتذكره أحد، وطالما ستنهار العمارة دون أن يذكره أحد، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام، وهي تحديدا أربعة أيام، قبل انهيار العمارة" (ص 176).

(...) نعم انهارت عمارة أبي كير، فخرج "أ.دهر" من المرآة التي انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبغال عادة، وهو يتوعد: "خدعتني". الكرونوتوب كابوسي، يكتنز الزمن لترتيب الروح من انهيار الفضاء وفساده، هروب الزمن من فضاء العمارة التي ستنهار إلى فضاء المرآة التي ستنكسر، ووسط هذه الارتباكات تنبجس أزمنة أشد ارتباكا، مشدودة بين الماضي والمستقبل في إيقاع منسجم بالتعجيب، مثل زمن الخطيب الميت:

"نعم لثلاث سنين لم يتزحزح الخطيب ذو الشعر الذي آزداد خفة كمعاني خطابه أمام حضور بات يأتي مدفوعا بفضوله مرة، وبهربه من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة أخرى، دون أن تثني بعضهم حتى الرائحة التي حاولت جثة "القائد" - بفعل إصرار داخلي - إخفاءها لكنها انبعثت (...) نعم كان ذلك في الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه - ميتا - من العمارة إلى صالة السينما (..) وانقضى الغد، على النحو المرسوم لجثة ينبغي تأجيل خطبتها سبع سنين (ص 116).

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيك في كل الأعمال العجائبية، بالكابوسية واللامألوفية، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات، لا حقائق ثابتة، يولد من الموت والجنون، ومن

العـــبث، والانهيار، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والـــنكوص والإحباط، إنها هوية الكائن، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى، ويلتقي مع الأعمـــال التجـــريبية الـــتي جعلت من الزمن بعدا حقيقيا بملامسة الجوانب الغافية في لاشعور الكائن، والزمن في الرواية التجريبية هو الـــبطل، وفي المحكى الفانتاستيكي الذي يقوم على عمد تجريبية هو افتصاح لهوية الكائن، الشيء والحدث، مثلما هو الفضاء الذي يقوم مـــع الـــزمن بتأسيس تمظهرات مغايرة لكرونوتوب كابوسي يقعد لمكونات الخطاب الروائي الفانتاستيكي.

3 - 2. الفضاء و هندسة التعجيب:

لا يتحدد الفضاء الروائي في الأمكنة وحدها(وهي مجرد جزء، خصوصا في المحكى الفانتاستيكي) وإنما انطلاقا من علاقته بالزمن، ثم بـــانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة، مفتوحة، فالعالم الروائي لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة"[(49)] ومتنوعة تحقق - الاختلاف عن الفضاء المألـــوف، والمـــتعارف علـــيه، بخلـــق تعددية في جغرافيا الأشياء والكيانات، ذلك أن المكان كما يقول ج.برنس: "يحتل دورا بارزا في النص، أو يشغل حيزا ثانويا فيه، قد يكون حركيا، فعالا أو ثابتا، ســـكونيا، وقـــد يكون متناسقا، أو غير متناسق، واضح الملامح أو غامـــضها مقدما بشكل عفوي غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص"[(50)].

وهـــي أشـــكال متعددة يحتويها المحكى الفانتاستيكي، غير ملتزم بالفـــضاء ذي الأبعاد الثلاثة، أي أن تصويره للمكان هو رصد لشيء

خاص من زاوية نظر خاصة، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية، ذلك أن الفضاء الروائي هو فضاء لغوي[51]، بامتياز، يولد من الكلمات والبلاغة، بالإضافة للمشاهدات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذي هو مثل "رسام يختار، أولا، جزءا من الفضاء الذي يؤطره ثم يتموضع على بعد مسافة منه"[52] لينظر إليه من منظور معين، لأن فضاء الرواية - كما تقول جوليا كريستيفا - هو فضاء المنظور[53] الذي يرى الراوي من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقا من قناعاته الجمالية والفكرية معا ودراسة الفضاء في المحكى الفانتاستيكي لا تحدد من جهة معينة، فهو يشمل الأمكنة والمساكن، والمزارع والأشياء الطفولية التي تنقل عن طريق المخيلة، كما أوضح ذلك جينيت في دراسته لمارسيل بروست[54]، وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي، وآخر أسطوري متخيل، فإن المحكى الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة المرجع[55]، يجمع بين الواقعي والمتخيل، انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة، نتيجة طروحات أينشتين حول المكان المربع الأبعاد وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التي تطعم الفضاء بالتعجيب. ففي (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقا من وعي "عواد"، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن، فذكر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجه المؤدية إلى الفانتاستيك، فهو فضاء مفتوح عموديا، مثلما هي البئر والساقية... "غول مدسوس في باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى، إلى السماء" (ص 125).

الفضاء في (دوائر عدم الإمكان) أرضي، يتجه عموديا نحو السماء. مفتوح مقابل فضاء مغلق، وهو أيضا ديناميكي مقابل الفضاء

الاستاتيكي[56]، وهما في جدلية تقوم على التفاعل المغلق بالمفتوح، الداخل بالخارج، الثابت بالمتحرك، مما يفضي إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة، أي الفضاء المتخيل، والفضاء المعيش (المدرك والمنظور)، بالإضافة إلى "فضاء التمثيلات الذهنية، والمكان النفسي"[57] الذي ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقي المكونات الروائية الأخرى:

مؤشرات مرجعية تحيلنا على أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الزعفراني، الشمال السوري، قبرص.

مؤشرات تحيل على ما هو قائم انطلاقا من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا، هناك، قرب، بعد، أعلى، أسفل، كبير، صغير، دائري، مستقيم، متوقف، متحرك، أفقي، عمودي، مفتوح، مغلق، مستمر، لا مستمر..إلخ) وهو ما تحفل به المحكيات الفانتاستيكية.

مؤشرات تحيل المتلقي على فضاءات متخيلة، أو غير محددة القسمات، مثل (أبواب المدينة) التي تعكس بغموضها الدلالي غرابة مفرطة، وشأن البيت العتيق في (طرف...) الذي يجسد الوحدة الطاعنة في الرعب نحو المقبرة، ثم القبر الذي تجرى فيه الأحداث، وهي فضاءات للموت تبدو كأنها نهائية، لكن الرؤية لهذا الفضاء تجعله مفتوحا لا نهائيا، فمن المقبرة تتفتح ذاكرة الحفيد، وفي القبر يرى الميت كل الماضي... وكلها فضاءات كابوسية، ودينامية تنطلق من نقطة استاتيكية، لأن الرحلة، دائما، تفتح الفضاء[58] كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقا جديدة، ورحلة الميت التي تفتح قبره المظلم على دنياه التى فارقها، بالإضافة إلى رحلة" مم آزاد" المزعومة من الشمال السوري إلى قبره بعدما كانت توازيها رحلات إلى التاريخ - تواريخ الثورات

المغدورة - والرغبة في الرحلة إلى كردستان، ثم رحلات "الحاج كيان" العجائبـــية داخل المقبرة... جميعها فضاءات تعلو على الفضاء الطبيعي، لتـــتماس وفضاء الحلم المفتوح على نفس الكائن، "إن الفضاء الروائي لـــيس في العمق سوى مجموعة علاقات توجد بين الأمكنة"[59] بتنوعها وصـــداميتها مـــثلما في (أرواح هندســـية)، فالعمارة والمرآة ينهاران بزمنهما، كي ترحل السفينة: أمكنة متغيرة، تفرز طقوسها متباينة تصب في شريان كرونوتوب واحد:

الكرونوتوب / الرواية	الزمن	الفضاء
الريش	زمن الحلم/زمن الواقع	الشمال السوري - قبرص
أرواح هندسية	أربعة أيام ضائعة	عمارة أبـــي كير - السفينة
دوائر عدم الإمكان	زمن الموت والهذيان	السطح - البئر
أبواب المدينة	زمن غريب وغائم	المدينة الغريبة
طرف من خبر الآخرة	الزمن الآخروي/القبر	البيت القديم - المقبرة - القبر
وقائع حارة الزعفراني	زمن الطلسم	حارة الزعفراني
أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ألف عام خلت	مصر القديمة
عرس بغل	الزمن الاستيهامي	المقبرة - بيت العنابية
الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة	زمن المخمور	مقهى عش البلبل - درب المودة - الخمارة

مـــن خـــلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب في المحكى الفانتاســـتيكي هـــو مـــشهد كابوسي يسجل العلاقة بين التعبير الفني والإدراك الحـــسي، يحـــاكم المصائر على مسرحها المضعف عن طريق وصـــف دقـــيق للتفاصيل، يهدم الهندسة المألوفة، ليبتنى على أنقاضها هندســـة أخـــرى من نسائج غريبة، مرعبة أحيانا، وقد شهدت الرواية

العربية، عموما، تحولا بلاغيا في حساسية الكرونوتوب، وخصوصا في النص الفانتاستيكي الذي يجمع التجريب الروائي، بالإضافة إلى التشكيل المعـــتمد على تغيير ما هو مألوف إلى اللامألوف، الأمر الذي أفرز ما الكـــرونوتوب الكابوســـي، الناتج عن عدة تقاطعات ثقافية و فلسفية واجتماعية ونفسية.

4 - الشخصية الفانتاستيكية وتحولاتها

تـــشكل دراسة الشخصية في المحكى الفانتاستيكي أهمية استثنائية انطلاقا من مؤشرين اثنين:

المؤشر الأول: يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكـــن رصدها بين مختلف الاجناس الادبية القريبة من الرواية، فهي القطـــب الـــذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع، اي أنها احـــدى المكونات الاساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافـــية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبـــي والمادي والافعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والاقوال.

المؤشر الثاني: هو كون الشخصية الفانتاستيكية غنية، تتضافر في خلقها كثافة تخيليية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن ان تنبئ بها في كل موقف حدثي.

وإذا كانـــت الدراســـات الكلاســـيكية لم تعر اهتماما كبيرا في دراساتها للشخصية، "ذلك انه بالنسبة لأرسطو، الشخصية ليست هي العنـــصر الأساسي في المؤلف"[60]، فإن كوزينوف يربط ظهور الرواية بالـــتحولات البنيوية العميقة في مفهوم الشخصية - البطل، ودوره في الـــرواية بحـــيث انـــه" بدأ يظهر ميل واضح لتوطيد سلسلة كاملة من الأقاصـــيص حول شخصية متميزة واحدة[61]،غياب الهيمنة التي كانت تمارســـها بـــشكل خـــارق، على مجموع أحداث النص، ويستشهد كوزينوف برواية "تيل" الالمانية 1515، معتبرا، اياها بداية للتحولات في وظـــيفة الشخصية، والتي أصبحت تمثل الانسان العادي الذي لا يواجه

سـحرا ولكنه يواجه عالما حقيقيا، وملخصا لهذه التحولات في النقاط التالية[62]:

- الاهتمام غير المحدود بدقائق الحياة الشخصية والسيكولوجية؛
- حوادث حقيقية يتم إقحامها في الرواية؛
- تحسس الشاعرية العميقة للحياة.

وهكذا، فقد كانت شخوص الرواية جزءا من كل، ساهم في تكون جـنس أدبـي ولكنه لم يقتصر على ما كان عليه، بل عرفت تغيرات فلم يعـد "الشخص هو الفرد، لأن فكرة الشخص تلخص الخطوط الأساسية لمجمـوعة اجتماعية"[63] أو لتصور فكري شامل، بحيث صار الشخص في النظريات النقدية الحديثة محط دراسات دقيقة وصارمة.

وانطلاقا من أعمال بروب، استطاع بريمون وغريماس إلغاء مفهوم الشخـصية التي لها جوهر ولكنها تعرف أولا بأفعالها[64]، الشخصية في المحكـى الفانتاسـتيكي كما هي في الرواية عموما - مرتبطة بأحداث وأفعـال، وبملفـوظ لـه تعددية كما له وظيفته الفاعلة أيضا، يعرفها "غـريماس "بأنهـا فواعل، أي وحداث معجمية توجد منظمة بمساعدة العلامـات التـركيبية. أما عند لوتمان فهي حشد للخواص الخلافية، والخـواص التمييـزية. هذه الخواص نجدها في الرواية، كما نجدها في المحكـى الفانتاسـتيكي بشكل خاص، فشخوص رواية (وقائع حارة الزعفـراني) تـبدو وكأنها شخوص استثنائية ذات خواص تميزها عن شـخوص الـروايات الأخرى، واذا كانت الرواية العربية قد اقترنت بالتجـريب فان ذلك أفسح إمكانية كبيرة لخلق أنماط شخوص متنوعة لاتتناسخ ولا تكرر ذاتها.

إن المحكي الفانتاستيكي لايصور شخوصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية، الاستثناء هو قاعدتها،

فالشخصية كما يقول هامون، لا تتشكل من التكرار أو التراكم والتحول فقط ولكن أيضا من التعارض[65] مع شخوص الواقع الخارجي، وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه، فالتعارض هو سمة أولى من سمات الشخوص الفانتاستيكية كماهو عند "لوفكرافت"، هو فمان، بو وعند شخوص سليم بركا ت، مجيد طوبيا، يحيى الطاهر عبد الله والغيطاني، حيث تلتصق بهم صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي. أو عامل خارجي فوق طبيعي، فهي قبل كل شئ "مشاركة في فعل وفي اطار سردي[66] تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي، ومثل هذه الشخصية تستطيع أن تقوض العديد من الوظائف في العالم التخييلي[67] لأن لتكوينها مميزات تطبعه، وخصائص تجعل من "أ.دهر" بطل أرواح هندسية" شخصا لايشبه بالمرة "سمير" في "شرق النخيل" أو أليكس في "البرتقالة الالية" لانتوني بريجيس، ونفس الامر مع "مم ازاد" حيث للشخوص الفانتاستيكية خصائص وطبائع لا تشترك معها شخوص الروايات الأخرى، وان كانت شخوص روايات الخيال العلمي تكاد تقترب في بعض مظاهر من الروايات الفانتاستيكية.

ان ثراء المحكى الكلاسيكي الغريب، خصوصا، العجائبي منه، والمتضمن لشخوص ذات خصائص خارقة[68] أثرت مخيلة الروائي الفانتاستيكي، الذي بات يحمل هم شخوصه، كقدر استثنائي، أو مثل مصائر لابد لها من تصريف خوارقها التي تعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الانسان العربي، وتكسير القيود المكبلة لحركته، فالشخصية هذه "تتكون نتيجة التقاء العلامات المتعددة التي تتمفصل على مستويات مختلفة من الوظائف، وهي تتعلق بالكشف عن الهوية.. إنها أيضا الرابط بين

النسق التعييني"[69]، ولهذا كان ارتباط الشخصية بالأحداث والزمان والمكان والبؤرة، التي عن طريقها يتم تبئير الشئ المرغوب فيه. فعن طريق الشيخ عطية في (وقائع...) يتم التركيز على الطلسم والأحداث الفوق طبيعية، التي تنتج عنه، ذلك أن كل رواية تعبر عن تصورالشخصية التي تملى على الكاتب اختيار بعض الاشكال[70]، فتصير بذلك شخصية فاعلة، وغير سلبية تساهم في تأطير الحدث وابتداع مواقف جديدة لشخوص نوعية: "عواد، مم ازاد، الخمسة اللامرئيون، أ.دهر...الخ.

إن الشخصية، في الرواية الحديثة، ترفض الوصاية كما ترفض الافتعالات التي ليست لها سياقات حقيقية، وخطابها ليس هو خطاب المؤلف، ولكنه يجسد صوتها الحامل لسمات العصرالذي تتحدث فيه، فكل شخصية بتعبير جي ميشو هي سليلة كاتبها[71]، أما شخوص المحكى الفانتاستيكي فهي شبكية قائمة بذاتها في ارتباط نسيجي مع باقي المكونات الاخرى تدعم بعضها البعض، كما ان نوعية هذه الشخوص تشترك في خصائص ومميزات عامة، تفترق في بعض الخصوصيات بين محكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية والتيمة، في جدل فعلى، يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ، كي ينشد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية، كما رصدها "بو وجان بوتوكي و دي موبسان، وغيرهم من الروائيين الفانتاستيكين العرب.

تكمن أهمية الشخصية الفانتاستيكية، في عجائبيتها، وفي ملفوظها الغريب، الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي. فخطابات"عواد" او "أ.دهر" أو"مم ازاد"..هي خطابات لتأكيد هوية معينة تكشف عنها البنية الروائية.

4 - 1. السمات:

ان الـــتطور الـــذي طـــرأ في خارطة المفاهيم، ونسبية التعاريف وقدرتها، جعل العديد من المنظرين يحددون تعريفا للشخصية انطلاقا من المـــتون الروائية، وهو ما يحيل الى التعديل الجزئي من فهمنا للشخصية، بـــرفع انطباقها على الانسان فقط وتعميمها على الكائن، عموما وعلى الاشـــياء، إذ يمكن أن تكون الروح التي تحدث عنها هيجل في مؤلفاته، كمـــا تكون الميكروبات[72]، ولعل هذا يتوضح بشكل جلي في المحكى الفانتاســتيكي، فالخمـــسة اللامرئيون في (أرواح هندسية) هم ارواح تتهادى في الهواء، يجسدون شخصية واحدة هي الراوي..

إن الـــشخوص الروائية في محصلة الأمر، تختلف عن الشخوص في الخرافة والحكايات والأساطير، وهي مجالات قريبة من الفانتاستيك. إذ أن هـــناك شخوصا عدة في محكيات عجائبية تمسخ وتتحول، مما دعا "هامـــون "الى التـــساؤل عن التمييز، والتصنيف بين شخوص انسانية الشكل وشخوص لا انسانية الشكل[73].

ان الشخـــصية في الـــرواية الفانتاستيكية تحقق التنوع عن طريق التحول والامتساخ، وتستطيع أن تكون نباتا أو جمادا، كما تستطيع أن تكـــون روحا لامرئية، ف "الشخصية الروائية ليست بالضرورة، كائنا انـــسانيا"[74]، وهـــو ما دفع بالروائيين الفانتاستيكيين الى التجريب في تنويع شخوصهم وتحديد سماتهم المغايرة بابداع سمات شخوص واقعية، يـــستعرضهم المؤلف حتى يعضدوا الشخصية المبأرة والتي يعطي السارد أوصـــافها وملامحهـــا الداخلـــية والخارجـــية، وهي في المحصلة، كائن اجتماعي يحتاج إلى الاخر.

فقـــبل بروز التحولات والامتساخات في الشخصية، هناك ايهام بـــبداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشئ سوي، ثم التدرج –

اســـتباقا واسترجاعا – للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائـــنا غير عادي، كالشيخ عطية الذي يأتي ذكره على شكل بوارق متباعدة.

حـــيال هـــذا، هـــناك قوتان تشكلان السمات العامة للشخصية الفانتاستيكية، قوة داخلية، وأخرى خارجية، فالشخوص العجائبية يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الباطني لها، من حيث نفسيتها وتفكيرهـــا، ومـــا يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحولات. وقد اســـتطاع"مجيد طوبيا" إفراز هذا النوع في شخصية (عواد) عن طريق المونولوج والحوار والوصف، بالاستبطان من طرف الشخصية ذاتها أو مـــن طرف الراوي، حيث يتمم تبئير ما هو داخلي، ورسم معالمه، أما التـــصوير الخارجي لسمات الشخصية فهو يتمم الاستبطان، ويشكل المرآة التي ينعكس عليها بوصف الحركات، والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية[75].

يقـــدم عبد الحكيم قاسم شخصية الجد بوصف خارجي، وصفا يعطـــي الانطباع عن "جد" أفطس عجائبـــي عجوز دون أن يتكلف عناء وصف داخلي، فالخارجي يومئ الى الداخلي، كأنها لعبة مرآة من الراوي. مثلما هي الحولاء، جارة "أ.دهر"أو الرجل ذو الكف الريشية في (الـــريش). إن هـــذا الـــنوع هو ما يصطلح عليه بمصطلحات أ.م فورســـتر "بالشخصية الدائرية"، والتي تشكل عالما كليا ومعقدا تتطلب مـــن المتلقـــي ان يتخـــصل بالدقة في استيعاب شمولية هذه الشخصية، الحاملة لعالمها المتناقض، مثلما هي شخصية "دينو"والخمسة اللامرئيون، والرجل في (أبواب المدينة)، مقابل الشخوص المسطحة، ذات السمات المحـــدودة، ممـــا يجعل دورها باهتا غير حاسم، وهو ما تتقصد الرواية الفانتاســـتيكية اللجـــوء اليه في بعض الاحيان، بخلقها لكائنات باهتة..

الغـــرض مـــنها يفـــسره توظيف هذا النوع لأداء أدواراستثنائية لكنها شديدة اللمعان وذات أبعاد في تثمين المشهد الفانتاستيكي.

هـــذه الـــسمات تتحدد عن طريق مزاوجة"السرد المغناطيسي" بالوصف البلاغي حتى تنطبع صورة شخصية واضحة بسحرها وتحولاتها المـــتفاعلة، وتحديدا بطل الرواية الذي يخضع للتحولات.. فهو يسير في طـــريق مملـــوء بالعـــراقيل والصراعات التي تغيره[76]. وتنحت له قدره العجائبــــــي وهده العراقيل التي يهيئها السرد هي التي تساهم في تحديد الشخـــصية وصنعها. كما ان هذه التحولات تفضى إلى تمثل الشخصية لوظيفتين هما أساسا من سماتها:

- **شـــخوص ذات وظـــيفة واصلة:** تقوم بالربط بين عالم الأحداث والقـــارئ فعواد ودينو، مثل "مم آزاد" يقومون بوظيفة واصلة بين الاحـــداث، كما يراها وكما تقع، وبين المتلقي.. وبداخل وصله للأحداث، يقدم نظرته للأشياء.
- **شخوص ذات وظيفة ايضاحية:** وتعمل على توضيح بعض ما قد يغمـــض، مـــثلما لجأ إلى ذلك الرواة الفانتاستيكيون، إذ أن سمات الـــشخوص عـــندهم قائمـــة على التعارض، بينها وبين شخوص الـــروايات الاخـــرى في العديد من المستويات، ذلك ان من سماتها الـــتحول والامتساخ، وهو ما يتجلى عند "مم آزاد" في تحوله الى ابـــن آوى، ثم عـــواد، الشيخ عطية، الخمسة اللامرئيون، اسكافي المـــودة، الحاج كيان... وهي سمات تخص الشخوص الفانتاستيكية في مناح عديدة.

ولهاتين الوظيفتين تأثير في تحديد السمات وابرازها بحيث ان تحديد الوظـــيفة، هو مجرد إفضاء لموقع هذه الشخصية المحددة بسمات معينة تؤهلها لذلك الدور.

4 - 2. الأنواع:

إذا كـــان هـــناك اخـــتلاف بين شخوص المحكى الفانتاستيكي، والــروايات الأخـــرى فـــان هـــناك أنـــواعا متمايزة داخل الرواية الفانتاســتيكية، تحــيد عـــن التكرار والتنميط وتتنوع بتنوع التيمات، وحـــسب قـــدرة المبدع على خلق شخوص تترك بصماتها في ذاكرة المتلقـــي[77]، والشخوص الفانتاستيكيةهي شخوص المخيلة الادبية "تفر الى كـــتابها كي تحيا في المخيلة الجماعية، حياة متجددة باستمرار، إنها تـــصبح رموزا وأسطورة "[78]، ليس لها مرجع واقعي مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخيلة بأحجام مختلفة ومتباينة.

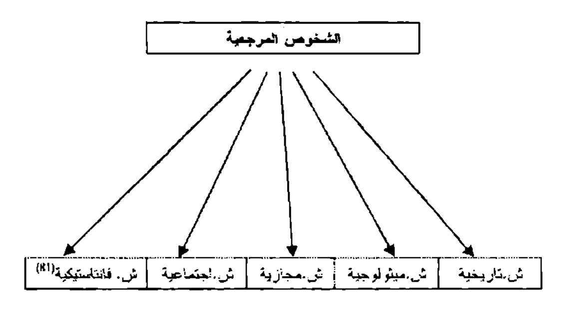
ويمكن على مستوى أول تمييز نوعين من الشخوص:

أ. الشخص النموذجي الذي يستطيع أن يوجد ويحمل لنا وجهة نظر جديدة حول العالم، وتكون مثل تأملات فلسفية أو رؤية تعبر عن تصور جمعي لفئة ما (الشيخ عطية. أ.دهر...)

ب. شـــخص يوجد قبل المؤلف الأدبـــي، وينتمي للماضي الحقيقي أو الأسطوري، وشخوص هذا النوع يوجدون في الادب الفانتاستيكي وفي الـــسينما أيضا، اذ ان مسألة الاستعادة تطرح إشكالا حقيقا بالـــنقاش، في مـــا يتعلق بالعجائبـــي، ولجوئه الى استعادة بعض المواضـــيع التي وردت في الاسطورة أو الموروث الصوفي والحكائي القـــديم، يتم توظيفها في اطار تشكيلي جديد، يقترب ويبتعد عن الاطـــار الـــذي ظهرت فيه مما يجعلها تنطبع بطابع راهني، يتشرب تعقـــيدات الواقع وتحولاته، مما يتيح إمكانية تعددية السلوك الذي يتموضع بداخلها، ثم التعددية التيماتية التي تلون الشخوص بألوان مخـــتلفة[79]، وهو مايدعو الى التمييز، على مستوى جد دقيق، بين ثلاثـــة أنمـــاط كبرى من العلامات واستتباع ثلاثة أنماط مماثلة من

الـــشخوص، صـــاغها هامـــون من منطلقات سيميائية تؤكد بأن الشخـــصية هي علامة دالة تختار وجهة نظرها ولها منطوق خاص وآخر عام.

أ. **علامـــات تحـــيل علـــى واقع العالم الخارجي**(80): (نهر، مدينة، نافـــذة...) أو على مفهوم مثل الحرية أو ما يمكن تسميته بالعلامة المـــرجعية في مقابل الشخوص المرجعية، وهو ما نجد له تعريفا في القواميس لكل علامة أوشخصية مرجعية يختصرها التحديد التالي:



إن هـــذه الأنـــواع الخمـــسة مـــن الشخوص، تستطيع الرواية الفانتاســـتيكية امتصاصها وتحويلها من كائنات كانت إلى كائنات محـــتملة، التسمية فيها تلعب دورا استراتيجيا في التموية وان كان الغالب هو أن تركيبة شخوص المحكى الفانتاستيكي هي من المجازي والاجتماعى، والاتكاء على هذا النوع المرجعي الذي ينتقي نماذجه من الواقع للتمويه عن بزوغ احداث فوق الطبيعية.

مـــن بـــين هذه الشخوص المرجعية، شخصية "مم آزاد" التي تمثل الطـــباق في الأدب الكـــردى بملحمة (مم وزين) للشاعر الكردي القـــديم أحمـــد خـــانى، طباق عبثى يستعيد الخيبات والانهيارات والانتظار الغامض، شأن أ.دهر وباقي الشخوص الفانتاستيكية التي انتسجت من الواقع والذاكرة.

ب. **العلامـــات الـــتي تحيل على محفل للإ بداع القولي**: اي نمط من العلامـــات ذات المضمون العام التي لا تأخذ معناها إلا في علاقاتها بـــسياق عيني للخطاب، وفي علاقتها بفعل تاريخي للكلام، تحدده عناصــــر مكـــوناته (الواصــــلات، الاشاريات). وهذا النوع من العلامـــات يحـــيل علـــى شخوص تدعى الشخوص الواصلة، اي المنـــتدبة لتبلـــيغ رســـالة معينة، وتعني حضور الكاتب والقارئ، والمـــتدخل، وكل الشخوص الحاملة للكلام، فهي لاتأخذ تعريفاتها مـــن القوانين بحيث يصعب أحيانا ضبط هذا الخط من الشخوص نتـــيجة تـــدخل عوامل تعيق ذلك كالفواصل والتحويلات، ولعبة الاقنعة مما يستوجب معه معرفة المقاصد غير المعلنة، والسياق الذي ترد فيه هذه الشخوص.

هـــذا النوع من الشخوص الواصلة هي الشخوص الفانتاستيكية، ببـــنائها المتـــشابك، ومناورات المؤلف اللغوية مع مناوبته للسرد والوصف في تلميع صورته.

ج. **العلامات التي تحيل على علامات منفصلة**: وهي علامات اجرائية تنتهـــي بوظائـــف الاستبدال والالصاق والاقتصاد، تحيل على ما يسمى بالشخوص العائدة وهذا النوع من الشخوص ينشيء داخل الأثـــر شـــبكة مـــن الاســـتدعاءات والاسترجاعات حيث تقوم الشخوص بوظيفة التنظيم والالصاق، فينسجون للرواية كل معالمها عـــن طريق التنظيم في المحكى، وتدخلات المؤلف المعنى بأمور هذه الاحداث الحافلة بما هو فوق طبيعي والتعددية في الشخوص الذين يأتـــون بأشكال عجائبية مختلفة عن المألوف، بها تحولات خارجية كـــأن تكون اعضاء الكائن المتمسخ، مبالغ في حجمها أو ناقصة، وهـــي امتـــساخات تـــؤكد الدهـــشة، او تحولات داخلية تتعلق

بتموجات الداخل النفسي والذهني وعالم اللاوعي المظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان. كما ان تركيز المحكى الفانتاستيكي على خلق شخوصه المغايرة للشخوص المألوفة، هو مكون أساسي من مكونات الشخصية العجائبية، القائمة على مبدأ التعارض في واجهتين:

التعارض الأول: مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، وهو قائم أساسا في البناء التكويني للشخصية في كل عمل روائي على حدة، فخصائص شخوص سليم بركات طفولية، وذات أطوار غريبة، وجسورة، كما أن شخوص يحي الطاهر عبد الله وغيره من الكتاب الفانتاستيكين قد تكون نباتا، كما تكون كلبا (حكاية على لسان كلب) أو جمادا، أو كائنا مجنونا (عواد) أو خارقا (الخمسة اللامرئيون - أ.دهر - الشيخ عطية - مم آزاد).

التعارض الثاني: داخل المحكى الفانتاستيكي، هو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق، في مقابل شخوصه العجائبية، شخوصا عادية - طبيعية - تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها، مكونا من مكونات التعجيب. ففي كل هذه الأعمال يجد الباحث نماذج متنوعة، غير قارة، ذات امتساخات، وأفعال غير مألوفة تحول سلوكه وأفعاله إلى شيء آخر يخلق الدهشة والحيرة، في ما ان هناك شخوصا تشكل الجانب التكميلي للنموذج الآنف، وعادة ما هم طبيعيون، عاديون، حتى ينفرج مبدأ التعارض، وتتضح كل الفروق، مثل والد هنومة وحمدي والد "مم آزاد" الرسام، أ.دهر وجيرانه وإن كانت (أبواب المدينة) و(الحقائق...) و(طرف من خبر الآخرة) تخلو من هؤلاء

الشخوص الطبيعية، عدا بعض النماذج العرضية، فإن الشيء الأساسي في الخطاب الفانتاستيكي المتعلق بالشخصية أنه يبني شخوصا ثانوية لها طبائع سوية حتى تقيم التعارض، أو ذات طبائع عجائبية قصد تعضيد الشخوص الرئيسية.

إن تنوع الشخصية الفانتاستيكية يرسم تطورية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل التعجيبي، وانطلاقا من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة، ثم التحول والخرق للمألوف والفوق طبيعي من جهة ثانية.

4 - 3. الأدوار:

إذا كان لنوعية الشخوص الفانتاستيكية شبه استقلال عن الشخوص الأخرى، لتفردها بخصائص ومكونات فوق طبيعية، تعزلها عن المألوفية، فإن أدوار هذه الشخوص تجيء عجائبية، ذلك أن الحدث الفانتاستيكي لا يكتمل إلا بتحقيق مجموعة شروط لخصها تودوروف في ما هو طبيعي، وبعث الحيرة والتردد، ثم المكونات الأخرى ومن ضمنها الشخصية التي تجيء غير عادية، وما يجسد هذا اللامألوف هو طبيعتها، ودورها في واقعها الذي تحياه داخل الرواية، وقد لخص فيليب هامون أدوار الشخصية في ثلاثة: الرغبة والمعرفة ثم القدرة، وتتحق، بدرجات متفاوتة في الشخوص الفانتاستيكية.

أ. **الرغبة**: وهي كل ما ينظم الشخصية الروائية - الفاعل في موضوع شخصي[81]، فرغبة الشخوص مع نمو الأحداث بموازاة، أو بطموح أعلى مما هو كائن يغذي الأحداث الفوق طبيعية، كما أن الرغبة هي أيضا رافد للمشهد الفانتاستيكي، الذي يجيء محقونا بخلفيات هذه الرغبة، فيعمل الشخص على تنفيذها في وعيه ولا وعيه حتى

تــصير حــسا قائمــا ضــمن إحساساته، إنها رغبة للتنفيس عن المكبوتات الحبيسة.

وتكون الرغبة بالنسبة للشخوص الفانتاستيكية، منطلقة من الوعي واللاوعــي، فرغبة "عواد" في دحر القمر، هي رغبة اللاشعور في هــذيان محمــوم إثر موت زوجه هنومة. كما تلتقي إرادة أهالي "حارة الزعفراني" الدفنية بزوال الطلسم مع رغبة الشيخ عطية فيه كسبيل لتحقيق أمور لا تتحقق في رأيه بدون هذا الطلسم، ورغبة "الــرواة الخمسة" في (أرواح هندسية) لمعرفة الأيام الأربعة الضائعة من حياة أ.دهر، رغبة تحفزهم على الحكي، مثل رغبة "مم آزاد" في الهجــرة، والاستيهامات المصاحبة له. وكلها تعمل على تبئير رؤية الشخــصية، كمجموعة رغبات تتصارع، كما تكون خلف هذه الــرغبة وســاطة، مثلما تحدث عنها رينيه جيرار - أي أن رغبة الــشخوص هي رغبة الآخر، وما الشخصية سوى أداة تحقق تلك الــرغبة المستعارة، وذلك أن رغبة الرواة الخمسة تبدو وكأنها رغبة مفروضة، تحد من حركيتهم، فلا تترك لهم سوى تنظيم الحكي.

إن الــرغبة، كمــا تفرزها حالات الشخوص، هي في خلق حالة نفسية مريحة. فالشخصية السيكوباتية لها رغبات سادية، ما زوشية، لا تــشعر بالــراحة إلا حينما تحقق رغبتها، وهو ما صورته بعض أعمال الخيال العلمي، والأعمال الروائية البوليسية.

ب. **القــدرة**: وتعني نسق الشخصية، كصنف دلالي مهم يحدد كفاية الشخــصية[83] ومــدى قدرتها على التأثير والفاعلية في الأحداث، خصوصا لما تكون عجائبية، فإن قدرة الشخصية هي سلطة قدرية، يمكــن أن تمارســها، أو تمارس عليها، تجسد القوة التي سعت إلى تقليد الملحمة في العصور الوسطى، لكن كوزينوف، بحسه النقدي،

استطاع رسم بداية الرواية، من خلال تجريد الشخوص المبأرة من تلك القدرة الخارقة،أما قدرة الشخوص الفانتاستيكية، فهي تختلف بخضوعها لتفسير يؤطرها لجعلها مقبولة، فعواد له قدرة لغوية لافتة، تجسدت في منطوقه الذي يروي تفاصيل ينتظمها المدهش والمحير، وهي قدرة اللاشعور، فيما أن قدرة الشيخ عطية، تبقى خارقة لأعمال الفقهاء، قدرة سحرية توازي قدرة المتصوفة المستتبعة بالخوارق، والتي تقترب من القدرة التي توجه الرواة الخمسة، قدرة قدرية تلتحم بالقدرة الخارجية التي توجه "بيكاس" وتحكم بنيته الفيزيولوجية والفكرية.

إن هذه الأنواع من القدرة تفضي إلى استدراج نوعين من تلقيها عند الشخوص الفانتاستيكية، فهي إما داخلية يكتسبها الشخص من قوته الذاتية كقدرة أ.دهر، أو خارجية قدرية يساهم التعجيب في تعزيزها وتثمينها، وكلا النوعين يكملان بعضهما البعض، في شخوص المحكى العجائبي، لأن ضرورة القدرة هي مثل ضرورة الرغبة كلاهما في جدل، يصب في مسالك باقي المكونات.

ج. **المعرفة**: تشكل المعرفة القطب الثالث في الأدوار والوظائف التي تتسلح بها الشخصية، وهذه المعرفة هي سمة تقنية تقيم علاقة بين الفاعل الموضوع، والفعل الشيء[84]، كما أنها طريقة في نسق الشخصيات، تخبر نفس الشخوص بطرق متعددة الأشكال والفرص[85]، فالشخص في المحكى الفانتاستيكي ذو معرفة غريبة، هي جزء من الرغبة والقدرة المؤسستين لهذه المعرفة التي تقود الرواية والفهم، وتعمل على تجسير الثغرة بين الموضوع والشيء، وإقامة علاقة بينهما تكون موسومة بالمفارقة المولدة للحيرة.

إن المعـــرفة عند هذا النوع من الشخوص نسبية، غير مطلقة، كما قـــد يسود الاعتقاد، وهذا اختلاف جوهري بينها وبين الروايات الكلاسيكية وبين المحكيات العجائبية القديمة أيضا، والتي تجعل من الشخصية المبأرة كلية المعرفة، فتشويش الهذيان على تفكير"عواد" جعل معرفته نسبية واحتمالية، كما أن معرفة "الخمسة رواة" بشأن الأربعـــة أيـــام الضائعة بين فجوات المرآة/الذاكرة، قبل انكسارها ولمعالمهـــا العجائبـــــي، هي معرفة غير مكتملة، وهذه خاصية في الشخصية الفانتاستيكية حيث المعرفة غير مكتملة، تتقصد في ذلك إثارة القارئ وتشويقه، فما من أحداث فوق طبيعية، يصعب على الشخـــصية تفـــسيرها بشكل مكتمل، مادامت أشياء فوق الإرادة وفوق القدرة وفوق رغباته.

هـــذه الأدوار الـــثلاثة مـــن الـــرغبة والقدرة والمعرفة توجد في الشخصية الفانتاستيكية مغايرة، وذات مميزات في المتن الروائي العربـــي ومغايرة داخل العمل الروائي نفسه، وبين الشخصية والراوي والمؤلف، وقد رصد باختين (وبعده جاب لنتفلت) إشكالية علاقة المؤلف ببطله[86]، مـــنطلقا في ذلك من تصورات ترتبط بجهازه النظري، لكن الرؤية لعلاقـــة وأدوار الشخوص الفانتاستيكية تستدعي في البدء الاحتكام إلى النص أولا، ثم الاستئناس بالتنظيرات ثانيا.

وهكذا، فإن تنوع أدوار الشخوص يأتي من غنى التجريب وعدم الارتكـــان إلى التنميط أو التكرار الشيء الذي يدعو إلى رؤية مغايرة، لهـــذا النوع الذي يتناص مع طموح المخيلة، ويلتقي في جوانب أخرى مع كائنات هذا الواقع، وهمومها التي لا تلجأ الشخصية إلى تسطيحها بفـــيض ذاتيـــتها، وأشياء مكررة ولكن بتبئير أحداث معينة، وإضاءتها بطريقة تثير الرعب والحيرة في نفس المتلقي.

4 - 4. العلاقات:

تـــتمحور هذه النقطة حول علاقات الشخوص وما تتسم به من توتـــر، وما تتوفر عليه من خصائص تميزها عن باقي العلاقات اللاحمة للشخصيات الروائية في ما بينهما.

بالنـــسبة لعلاقات الشخوص الفانتاستيكية، فهي انعكاس لعلاقة الشخـــصية المـــبأرة بالحـــدث الفـــوق طبيعي، فالتوتر سمة رئيسية في العلاقـــات، مقابل علاقات المهادنة، وعلاقات الهمود، فعواد في (دوائر عـــدم الإمكان) يتخبط وسط علاقات متوترة مع القمر الذي يعتقده سببا في موت هنومة:

"مكانه البعيد في آخر الدنيا. خرج القمر، ليس كالقمر في سائر البلاد، وليس كالقمر في باقي الأيام" (ص 116).

"لمـــا رفعـــت عـــيني وجدت القرص في شهوة، يحملق.. إلا من سحابة سوداء تأتيه وتغمم عليه؟ (..) لكنه كان ينظر في زندقة وكانت راقدة على ظهرها مفروجة الساقين إلى الأمام" (ص 154).

ولكـــي ترقى العلاقة بين عواد والقمر كان عليه تجسيمه، وجعله كائـــنا يرى ويحس، هي علاقة رغبة لتحدي الآخر، كما أن سمة التوتر تتضح في علاقة الشيخ عطية بسكان الحارة لما استبد بهم تأثير الطلسم، وعلاقة "مم آزاد" ودينو بأبيهم "حمدي" وعلاقة "أ.دهر" بجده والرواة الخمسة اللامرئيون وبيكاس بالآخرين.

إن هـــذه العلاقة في المتون الروائية تجمعها خاصية التوتر الموجودة في روايات أخرى، لا تدخل في إطار فانتاستيكي، يجيء محيرا سواء من حـــيث عجائبيته أو غموضه، بينما التوتر في (شرق النخيل) أو (قالت صـــخى) أو (خالتي صفية والدير)، وهو واضح بين الأنا والآخر بقصد

فـضح الأشـياء المستترة، وقد حصر تودوروف[87] علاقات الشخص الروائي في ثلاث خانات:

الـرغبة، التواصل، ثم المشاركة، وهي أشياء قد تتفاوت تحققاتها لـدى الشخوص الفانتاستيكية، فالرغبة حاضرة، ذاتية كانت أو مملاة: رغبة حب أو كراهية كرغبات عواد المتأرجحة بين حبه المأسوف عليه لهـنومة، وكـراهيته للقمر، أو رغبات بيكاس الرهيبة ومثلها عند باقي الشخوص الفانتاستيكية.

أما المشاركة فهي تتحقق عن طريق المساعدة التي تمدها الشخصية المبأرة للشخوص الأخرى، فالعلاقة هناك مشاركة متبادلة تساعد على تحذير الحدث الفانتاستيكي، وتعددية الرؤى، في حين أن التواصل يجئ دائريا حينا، ومتقطعا حينا آخر.

وإذا كانـت العلاقات التواصلية في روايات جبرا، أو في أعمال الخراط مبنية على الحب، وجسور التواصل الودي، فإن كل هذا يوضع بين قوسين في المحكيات الفانتاستيكية، ذلك أن التواصل يأتي على شكل دائـري، حلزوني، كتواصل الشيخ عطية مع أهل حارة الزعفراني، أو تواصـل متقطع مثل تواصل عواد مع ذاته والآخرين أو تواصل منعدم مثلما هو عند الرواة الخمسة في (أرواح هندسية)، في حين يأتي التواصل في (الريش) متخيلا حلميا ومشتتا.

هـذه الأنواع من التواصل تخرج عن المألوف، وتؤسس لعلاقات داخلـية، وأخرى خارجية[88] تعمل على إقامة علاقات معينة (علاقة رغـبة، مـشاركة أو تواصل)، تساهم في توضيح الأدوار مما يفرز، في البدء، ثلاث سمات للتفاعل كما يحددها تودوروف[89]:

- القيمة التراتبية للشخصية، أو للحدث المكون لمضمون القول.
- درجة قربها من المؤلف.

- العلاقة الداخلية بين المتلقي والمؤلف من جهة، وبين الشخصية من جهة أخرى.

تتعلق الخانة الأولى بعلاقة عمودية: هل الشخصية أعلى أم أدنى أم متساوية مع المؤلف؟ أما الثانية فإنها تتموضع على بعد أفقي. فيما الثالثة تحلينا مباشرة إلى ترسيمة شميد المعدلة من طرف جاب لنتفلت[80].

أ. **علاقة السارد بالشخصية**: وهي علاقة حكي، تكون حذرة، وغير متعهدة بشيء لأن ما يرويه هذا السارد هو شيء فوق طبيعي، فالسارد في (وقائع...) يروي على لسان أهل الحارة تلك الوقائع العجيبة، وهو يسعى إلى تحييد نفسه حتى يبدو موضوعيا في علاقته بالأحداث والشخوص.

ب. **علاقة الشخصية بالآخرين**: أي بالشخوص الأخرى داخل الرواية، وهي علاقة تؤهل الشخصية لتصنيف الآخرين إلى إيجابيين وسلبيين. إيجابيون يدخلون في علاقات جدلية قائمة، مثل علاقة "الشيخ عطية" بأهل الحارة، كسمة تفضي إلى تمحيص علاقات الشخصية داخل الرواية حيث يتم طرح طريقة عرضها، وكيفية مجيء كلام الشخصية الفانتاستيكية: فهناك زوايا لعرض الشخصية[91]:

- عرضها لنفسها بنفسها مثلما فعل" عواد" في عرضه للأحداث، وما فعله الرواة الخمسة أو "مم آزاد" ودينو في تناوبهم على الحكي مع السارد.
- عرضها عن طريق شخص آخر مشارك في الرواية، يتكفل بتقديم وعرض الشخصية، وباقي الشخوص، مثلما في (أرواح هندسية) و (الريش) أيضا.

على سبيل الاستنتاج:

ليس أمام الرواية، اليوم أو غدا، إلا البحث باستمرار عن مجازفات جديدة تسمها باللااكتمال المفتوح، والتعدد الخصب الذي يثوى جسارة المعرفة بجانب غواية المتعة.

وإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق - كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية - فإن ذلك حقيق بالرواية لأن التيمات التي يمكن للمحكى أن يطرقها، لا توجد في الطريق، فحسب، ولكنها تنفجر وتتوالد على شكل فضائح تهم العقل والوجدان في علاقتهما بطبيعة المجتمع في محيطه الخاص والعام، وهذا الجانب حاسم في رصد انشغالات الروائي وقياس حساسيته وتجريبيته، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التي تستوعب هذه الانشغالات مما دفع الرواية العربية، في العقود الأخيرة إلى التنويع في التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخييلية جديدة في القول والتعبير.

وقد أفادت الرواية - في هذا الجانب - من التطور الذي عرفه المحكى الأوروبي، والأمريكو - لاتيني، كما أفادت من تنوع خطاب المحكيات النثرية العربية القديمة.

وكانت تقنية الفانتاستيك هي الشكل التعبيري الآخر الذي سيعرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى، ومن تصور فكري ونقدي لآخر.

كما أن الفانتاستيك - اليوم - في الرواية العربية، يستدعي آليات نقدية جديدة، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته قصد التصدي لهذه السيولة التخييلية التي تقف وسط أشكال، من نفس الفصيلة، قريبة، لكنها دون أن تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك.

إن من إحدى أهم خصائص الفانتاستيك.. تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز ما هو فوق طبيعي، وتقليص دور ما هو طبيعي حينا أو توظيفه للإيهام مرة ثانية، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا الطبيعي أو تدميره في مرة ثالثة... مثلما أوضحت تلك التصورات - التي عرضنا لها - وخصوصا تصورات ارين بسيير، وجان بلمين نويل، المتقدمة في هذا المجال، والتي حاولت الاستفادة مما جاء به تودوروف في تحديداته، وسيغموند فرويد بخصوص مفهوم الغرابة المقلقة وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية.

إن الفانتاستيك، باعتباره مجالا للتشكيل الروائي يعتبر قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع ويستفيد منها في آن، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفس، وما وراء علم النفس وكذا بعض العلوم الأخرى وغير ذلك من الصيغ التخييلية، والتي تقود في النهاية إلى تيمات أشد حبكة وراهنية تتميز عن الحكايات المعتمدة على موضوعات مستعادة، وأيضا محكى الخيال العلمي الذي يحكي عن المستقبل بمخيلة استقبالية.

لهذا، فإن راهنية الرواية الفانتاستيكية تكمن في تجريبيتها ومكوناتها السردية، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس وامتساخات الفضاء والزمن والشخوص، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تحرر المعنى من قيود الطبيعي والمألوف.

الفانتاستيك، في الرواية العربية، بهذا المعنى هو تأكيد على غنى التخييل العربي وإمكاناته الواسعة وما يعد به من مجازفات دلالية وشكلية.

احالات:

(1) Meike Bal: Narratologie (Essais sur la Signification narrative. quatres Romans Modernes) ed, Hespubishers Utrecht. 1984, P 4

(2) انظر: Charles scheel: Les romans Louis-Et le Realisme Merveilleux Rédefini, in revue présence Africaine, 3ème Trim, 1988, N° 147 P 43.

(3) انظر: يحيى الطاهر عبد الله: الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة (رواية) ضمن الكتابات الكاملة. دار المستقبل العربي - القاهرة. ط1. 1983.

(4) Gilles Merregaldo: Le Statut du Narrateur dans le récit levecroftien, in potiques (s)(actes de congres de lyon, 1981), ed Presses universitaires de lyon, 1983

(5) Gerard Genette: Frontiere du récit, France, ed seuil (coll point) 1981, P 59

(6) Roger Caillois: Au cœur de fantastique, France, ed, Gallimard 1976, N° 21.

(7) Gilles merregaldo, idem, P 75

(8) Jacques Finné, la littérature fantastique: Essai sur l'organisation Surnaturelle. Bruxelle, Université de Bruxelles 1980, P 147.

(9) جاء عرض هذه التقنيات المساعدة للسرد، بتفصيل عند جماعة M خصوصا في الفصل الخامس بالسرد (مرجع مذكور)

(10) Groupe M: Rethorique Générale, ed Seuil 1982

(11) Groupe M: Idem P 185

(12) B.Combattes - J.Fressón - R.Tomassone: de la phrase au texte, ed. Delgrave 1979, P 5

(13) Idem P 8.

(14) هادي دانيال: عن تجربته الذاتية والانتماء المزدوج باريس، مجلة اليوم السابع. عدد 214، ص ص 5، 13، يونيو 1977، ص 36.

(15) le statut. idem.p.87.

(16) Jacques finné, idem P 127.

(17) Idem P 127

(18) Ibidem, P 127

(19) Le statut idem P 75

(20) Charles schell. idem P 53 (présence Africaine).

(21) Jacques finné, idem P 27

(22) Le statut P 76.77

(23) Idem P 84

(24) Roland Bourneuf et real oullet: L'univers du Roman. ed, P.U.F (L.Modernes) 21 ed 1985 P 85.

(25) إن هــذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات مــتفاوتة، لكــنها في المحكي الفانتاستيكي تتخذ وضعية أخرى انطلاقا من تحديــدنا للفانتاســتيك فــي الفصل الأول. هذه الوضعية التي تبدو بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية.

(26) Philippe Hamon: Qu'est ce qu'une description. poétique n° 12 Mai 1972, France, P 484

(27) Philippe Hamon: Introduction a l'analyse du descriptif, ed Hachette 1981, P 8

(28) Ph. Hamon: qu'est ce qu'une description ? Idem P 465

(29) Philippe Hamon, 1972, P 466.

(30) Ph. Hamon, 1981, P 19 - 20.

(31) Phillippe Hamon, 1981 P 119.

(32) Phillippe Hamon 1972, P 469 (Note II)

(33) Phillippe Hamon 1972, P 484

(34) Idem P 447

(35) Idem P 477

(36) Idem P 479

(37) Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, ed. Seuil (Col .telquel) 1967, P 105

(38) Roland Barthes, S/Z ed Seuil 1970, P 61.

(39) Ph. Hamon 1972, P 484 (Note 44).

(40) Bernard Valette: Esthétique du roman Moderne, France, ed, Nathan 1985, P 237.

(41) عــبد الــرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط7، 1984.

(42) T.Todorov: Le Principe Dialogique. ed Seuil 1981, P 128

(43) فـــي الفــصلين السادس والسابع، يدرس جاك غاريلي الزمن عند هوسرل وهايدجـــر وعـــند بـــول فاليـــري وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة انظر:
Jacques Garelli, le Temps De signes, France et Klincksiec, 1983

(44) B.Valette, P 384.

(45) Idem, 391.

(46) Maurice Levy: Lovecraft ou du fantastique, ed VGF coll 10/18 - 1972 P 73.

(47) Jacques Carelli P 202.

(48) M.Levy P 67.

(49) Maurice Levy, P 73.

(50) Gerard Prince: Narratology From in Fonction Of Narrative, ed Mouton 1982 P 73 - 74.

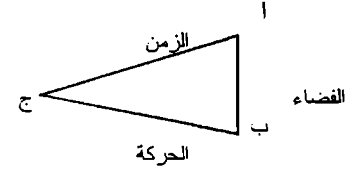
(51) Jean Weisgerber, l'espace Romanesque, ed, L'age d'homme 1978, P 10.

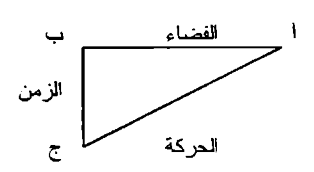
(52) Roland bourneuf, Idem N° 109.

(53) Julia Kristeva: Le texte du Roman: approche semiologique d'une structure duscursive transformationelle, lahaye, ed Mouton 1970, P 786.

(54) Gerard Genette: Figures II, ed Seul (coll point) 1969, P 43 - 48.

(55) يمكـــن الاعمـــاد علـــى طـــريقة القياس بالأضلع لتمحيص مدى أهمية هذا العنـــصر أو خفوت ذلك، فالكرونوتوب مؤسس من ضلعي الزمن – فضاء يضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذي لا يجري عليه القياس، ولكـــنه تابـــع لـــضلعي الكرنوتوب، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع الـــزمن، كانت الحركة تابعة له، أي أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن، أو العكس، كما يوضح ذلك الرسم التالي:





وفي السياق نفسه، فإن الاحتكام إلى الأضلع والقياس يجري على ما يتفرع عنهما، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطبيعي أكبر من ضلع الفضاء المتخيل، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة - يوميات، والعكس يجري بالنسبة للفانتاستيك الذي يكون فيه ضلع المتخيل أكبر من ضلع الفضاء الطبيعي، والأمر نفسه بالنسبة للزمن بشقيه العادي الذي يحتسب بالأيام والشهور والسنوات، أو الزمن الفانتاستيكي الذي يعتمد التمدد والتقلص.

(56) Mickael Isscharoft, l'espace et la nouvelle, France, ed, Corti 1976, P 99

(57) Jean Weisgerber, Idem P 12

(58) Roland Boureuf, P 125

(59) Jean Weisgerber P 14

(60) Philippe Hamon 1981, P 9

(61) نظرية الادب: تاليف جماعة من الكتاب السوفييت.القسم الثاني.الرواية ملحمة العصر الحديث: تأليف ف.ف كوزينوف. ترجمة نصيف جميل التكريتي.منشورات وزارة الثقافة والاعلام. العراق سلسلة رقم 92. 1980. ص: 255.

(62) م.ن. ص 237.

(63) Encyclopedia universalis, P 326

(64) Bernard Valette, Idem P 94

(65) Philippe Hamon, 1981 - P 128

(66) Guy Michaud, L'œuvre et ses techniques, ed librairie Nizt 1983, P 110

(67) ن.م.

(68) على سبيل المثال شخوص ألف ليلة وليلة، كشخصية السندباد أو الشخوص الفوق طبيعية التي لها قدرات غيبية خارقة.

(69) Rolland le huenen, Paul Person: Belzac, semiotique du personnages, Exemple: D'eugenie grandet, ed P.U de montereal, didier 1980, P 9

(70) Michel Zeraffa: Personne et Personnage. France, ed Klinckisck, 1971, P 9

(71) Guy Michaud, P 136.

(72) PH-Hamon, pour un statut semiologique du personnage, dans poétique du récit ed seuil 1977, P 118.

(73) Ph. Hamon: 1981. P14.

(74) encyclopedia universalis, P 327

(75) بخصوص الوصف الخارجي، في تقاطعه مع الوصف الداخلي للشخصية هناك مصطلح تقني هو الديناميـة الجدلية عن طريق تغيير السمات وتحولاتها، آنظر:

Le portrait littéraire: sous la direction de K.Kupisz, Lyon, ed P.U de Lyon 1988. P: 171 - 174.

(76) Encycloped Universalis, p 325.

(77) نماذج عديدةمن شخصيات الروايات العالمية التي أصبحت رموزا تستثمر في حقول تخييلية وفكرية وعلوم النفس..

(78) Claude Bonnefoy: Panorama critique de la littérature moderne, France ed, Belfond 1980, P 130

(79) Philippe Hamon, 1981 - P 14.

(80) Philippe Hamon, 1977 - P 121

(81) نقترح اضافة لترسيمة هامون، الشخوص الفانتاستيكية، لانغراسها في المخيلة الجماعية، والفردية، وإسهامها في التفرد عن الأنواع الأخرى.

(82) Rolland le huenen, 1980. P 233.

(83) Philippe Hamon, 1981, P 260

(84) Rolland le huenen, P 219

(85) Philippe hamon, 1981, P 274

(86) Mikhail Bakhtine: Esthétique de création verbale, France, ed Gallimard N.R.F 1984 (P P 261 - 232)

وانظر ايضا:

- Jaap Lintvelt: Essai de Typologie Narrative (le point de vue) Théorie et analyse, Paris, Librairie, Jose Corti 1981.

(87) T.Todorov: Les catégories du récit littéraire, in communication, Paris, ed Seuil (coll point) 1981 P 139

(88) Bernard valette: Esthétique du Roman Moderne, ed Nathan 1985 (Chap 8) P 93.

(89) T.Todorov: Mihail Bakhtine, Le principe dialogique, Paris Seuil 1981 P 76.

(90) .Jaap lintvelt, op cit, P 320

(91) .Roland Bourneuf, op cit P 181

شعرية الرواية الفانتاستيكية

شعيب حليفي

• كاتب من المغرب

تشغل الرواية العربية، اليوم في الراهن الثقافي والفكري، حيزاً مهما تتقاطع فيه جملة قضايا محايثة، مازالت ترافق سيرورة تكوّن وتطوّر هذا الجنس الأدبي الإشكالي، والذي ما انفك يستولد الأسئلة انطلاقاً من آليات التطور الداخلية والمتغيرات الرئيسية التي تطال المكونات والوظيفة، وتعطي المشروعية لخلق أشكال جديدة، وبالتالي نظرة متعددة الأبعاد للكيان الواحد، وهي مراهنة تضطلع الرواية الحديثة بها، من خلال جنوحها إلى منطقة الحساسية، بعيداً عن كل مهادنة أو تسطيح. فمهمتها حسب ميلان كونديرا، تمزيق الستار الحاجب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة.

إن الرواية العربية، اليوم، تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضاً متعددة، بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو إيجابي، وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل. في هذا الحقل المخصب بالفقد وتناسل وجوه المسخ ترعرعت الرواية العربية، وهي أمام اختيارين اثنين:

• أن تكون حجاباً يزيف العواطف والحقائق، الممكن والمحتمل من خلال تكريس الاختيارات السائدة بالجنوح إلى النفس الرومانسي الفج، والإغراق في الذاتية والبكائية التي سادت فترة طويلة منذ بداية القرن العشرين، واعتبار الرواية «رديفاً للتسلية والمتعة، وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم».

• أو تكون مشهداً للتصادم والتجريب والحداثة عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش، وتشابك العنصر الدلالي- الإيديولوجي مع العناصر التشكيلية وتلاقحهما بالإخصاب.

ISBN 978-9953-87-347-3

9 789953 873473

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com